DER

RITTER LEO VON KLENZE

UND

UNSERE KUNST.

<36620202080010

Der
RITTER LEO VON KLENZE
und
unsere Kunst.

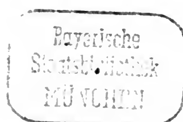
Von

R. WIEGMANN,

Architekt und Professor an der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf.

Düsseldorf, 1839.

Verlag von J. H. C. Schreiner.


Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorwort.

Die „aphoristischen Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, von L. v. Klenze", welche laut des Vorworts gleich nach des Verfassers Rückkehr (im Herbst 1834) geordnet, und in Verbindung mit älteren Untersuchungen über Dinge von Kunstinteresse, zum Druck vorbereitet sein sollen, greifen gleichwohl unter specieller Anführung meiner (erst im Jahr 1836 im Druck erschienenen) Schrift: „über die Malerei der Alten" viele meiner darin ausgesprochenen Ansichten über Verhält-

nisse der alten Kunst in so unziemlichem Tone an, verdächtigen meine gewissenhaft angegebenen sorgfältigen Beobachtungen und Untersuchungen an den alten Wandmalereien zu Pompeji, und entstellen einen andern Theil des Inhalts dermassen, dass ich schon aus dieser Rücksicht genöthigt gewesen wäre, einige verwahrende Worte darüber zu veröffentlichen, wenn obiges Buch des Herrn v. Klenze nicht auch noch andere Gegenstände von ungleich grösserer Wichtigkeit und allgemeinerem Interesse auf eine der freien Entwickelung der Kunst höchst gefährliche Weise abgehandelt hätte. Mehr also aus dieser letzteren Rücksicht, als zur Vertheidigung meiner eigenen Schrift, der nur ganz unten einige Worte gewidmet werden sollen, unternahm ich es, die Tendenz, welche H. v. Klenze in der Kunst befolgt wissen will, und seinerseits längst befolgt hat, in ihrer ganzen

Verwerflichkeit darzustellen. Der übrige, ausser diesem Gesichtspunkte liegende, sehr verschiedenartige und bunte Inhalt der „aphoristischen Bemerkungen" muss natürlicherweise von mir gänzlich unberührt bleiben.

Da dem Verstande der Irrthum überzeugender als solcher demonstrirt zu werden vermag, als dem Gefühle, so lassen auch die Begriffe und Ansichten von der Kunst eine objektivere Beurtheilung zu, als die Resultate der Kunstpraxis. Und desshalb soll es auch vorzugsweise H. v. Klenze als Theoretiker sein, dessen Arbeiten in Folgendem einer näheren Beleuchtung unterworfen werden, wiewohl dabei unfehlbar auch auf den Künstler so viel Reflex fallen muss, dass er gleichfalls in hinreichendem Lichte dasteht.

Dass ich so rücksichtslos und unumwunden einem Manne entgegentrete, der

so hoch gestellt und so weit berühmt ist, und so vielfachen Einfluss übt auf eine Menge der wichtigsten Kunstunternehmungen und aufkeimender Talente, wird wohl keiner Entschuldigung bedürfen. Denn gerade desshalb, weil dieses so ist, thut ungeschminkte Wahrheit noth. Hier ist nicht die Rede von vorübergehenden Interessen, wie deren unsere Tagblätter täglich neue anregen, — hier gilt es einen der Grundpfeiler aller geistigen Kultur, — die Kunst, — gilt ihr Heil oder Verderben, vielleicht auf eine lange Zeit hinaus. Wer hier helfen zu können glaubt, dem ist's Pflicht zu helfen, selbst mit Aufopferung aller persönlichen Rücksichten.

Die glücklichen Erfolge der seit ein Paar Decennien in Deutschland aufgelebten und sich noch stets vervielfachenden und weiter ausbreitenden Bestrebungen in allen Gebieten der Kunst könnten auf den ersten Blick wohl die Meinung rechtfertigen, es sei endlich die schöne Zeit gekommen, da die Kunst aus einer Sklavin der Mode und des Luxus wieder ein wesentliches Bedürfniss einer harmonischen Bildung des Geistes und Gemüths geworden sei, und unser gesammtes Leben bis in die innersten Tiefen erquickend durchdringe, um daraus wiederum für ihr eigenes Gedeihen Nahrung und Wärme zu empfangen. Eine solche innige Verwachsung der Kunst mit unsern Lebensverhältnissen ist aber trotz des Flors der Kunstvereine, und trotz des deutschen Athens und der gepriesenen Wiederauferweckung der mediceischen Zeiten — nichts, als ein angenehmer Traum.

Die gegenwärtige Zeit kann sich freilich einer nicht gewöhnlichen Zahl grosser, — und darunter höchst genialer — Künstler rühmen; sie hat Unternehmungen gereift, welche nur denen des 15. Jahrhunderts sich vergleichen lassen; sie ist auch nicht arm an Beschützern und Kennern, und hat in allen diesen Rücksichten einen unverkennbaren und bedeutenden Vorzug vor der ganzen Periode nach der Reformation; — aber ist das Alles schon hinreichend um sagen zu können: wir haben eine Kunst? — Spricht sich in allen den gesonderten Erscheinungen irgend eine Einheit aus, welche auf einen organischen Zusammenhang der Kunst mit unserer Zeit, und auf eine nothwendige Entwickelung derselben aus unsern geistigen Bedürfnissen schliessen liesse? Nirgends ist im Volke ein verbreiteter Sinn für das Grosse und Ernste in der Kunst bemerkbar, — ja kaum überhaupt eine entschiedene Richtung, oder diese bestehe denn in dem Gelüsten nach allem Möglichen. Alles ist Liebhaberei und Spiel. Hat man sich am Griechischen satt gesehen, so springt man der Abwechselung wegen einmal zum Styl der Renaissance, und gelegentlich wieder zurück zum Byzantinischen, um darauf sich dem Rococo zuzuwenden. So wechselt der Geschmack des Publicums, und die meisten Künstler bequemen sich leider seinen Launen. Wie nun unsere Zeit darauf sich etwas einbilden könnte, ist nicht einzusehen; denn so

entsteht und blüht nicht die Kunst, so geht sie unter.

Bietet die Malerei auch nicht durchweg ein ganz so haltloses Modespiel dar, und kann man annehmen, dass die mannichfachen und oft einander entgegengesetzten Richtungen, in denen dieselbe in den verschiedenen Gegenden Deutschlands auftritt, theils zu den bewundernswürdigsten Resultaten bereits geführt haben, theils als nothwendige Extreme das Rechte einschliessen und endlich darin sich ausgleichen müssen, — so ist doch der Plastik und der Architektur in keinerlei Hinsicht eine ähnliche Ausbildung im Sinn unsrer Zeit zu prognosticiren. Denn während doch jeder Maler im Allgemeinen auf der einmal eingeschlagenen Bahn, wie isolirt diese auch manchmal sein mag, consequent und beharrlich fortschreitet, haben die Architekten einen wahren Curialstyl geschaffen, welcher eine gänzlich halt- und ziellose Spielerei mit den heterogensten Kunststylen gestattet. Was da auch immer bestellt werden mag: ein griechischer Tempel, eine gothische Kirche, ein florentinischer Pallast, ein türkisches Minaret, — kurz, was die Architektur irgend und je Besonderes gestaltet hat, — ein Architekt weiss auf Alles einzugehen, und jenes unorganische Gemengsel antiker und moderner Elemente, selbst in „aphoristischen Bemerkungen" zu rechtfertigen und als die wahre Kunst unseres Jahrhunderts anzupreisen. Daher kommt es denn endlich, dass

eine moderne Stadt so bunt aussieht, wie weiland die Villa des Hadrian, ja um die Kunststyle zweier Jahrtausende und vieler Völker noch reicher und bunter. Ist das ein Beweis für die Blüthe der Kunst, so kann diese nur jener der hadrianischen Zeit ähnlich sein, aber wahrlich weder der der Perikleischen, noch der Mediceischen, noch selbst der Dürerschen, welche sämmtlich Eine, — wenn auch nicht immer gleich hohe, — doch eben Eine Richtung verfolgten, in welcher das Bedürfniss und der ganze Sinn des Volks sich abspiegelte in den Productionen der Kunst.

Der Herr Geheimerath Ritter Leo v. Klenze ist es vor Allen, welcher die Architektur zu einer solchen Harlequinsjacke hat machen helfen, und der die ganze Kunst zu derselben Tiefe erniedrigen möchte. Derselbe hat zu diesem Zwecke eigends zwei Werke herausgegeben, und in denselben die gleissenden aber heillosen Ergebnisse seiner verschrobenen Kunstphilosophie ausgesprochen. Das eine Werk heisst:

„Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus“

und erschien, nachdem es bereits mehrere Jahre dem Zwecke gedient hatte, zu dem es zunächst ausgearbeitet worden, — nämlich die Architekten und Baubeamten im Königreich Bayern mit Musterplänen zu Kirchen zu versorgen, — im Jahr

1833 in München im Buchhandel mit einem neuen Titel und einer Dedication an den Herzog von Cambridge. *) Das andere heisst:

„Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland. Berlin. 1838.“

Dieses sind die Quellen, aus denen die Kunsttheorie ihres Verfassers um so richtiger, und mit um so weniger Gefahr vor Missverständniss zu entnehmen ist, als dieselbe in beigegebenen zahlreichen Entwürfen, — einerseits zu Kirchen, Kapellen und dergl. Gebäuden, und andrerseits zu einem Residenzschlosse für den König von Griechenland vielfach angewendet erscheint.

Der Inhalt beider Werke beschäftigt sich nicht allein mit dem Geschichtlichen der alten Kunst und der Untersuchung ihres Verhältnisses zu der Religion der Griechen, sondern auch hauptsächlich mit der Begründung und Vorzeichnung derjenigen Richtung, welche die Künste überhaupt, und insbesondere die Architektur, hinfort folgen sollen, und der Art und Weise, wie dieselben vom Christenthume und unsern geistigen und materiellen Bedürfnissen bedingt, sich weiter auszubilden haben.

Es sind demnach Fragen von der höchsten Wichtigkeit, welche H. v. Klenze zu erledigen versucht. Sehen wir jetzt, wie er das anfängt.

*) Ist bereits gründlich recensirt worden im Berliner Museum Nro. 40. 1834.

Bei Gelegenheit des parthenonischen Frieses*) giebt er folgende Charakterisirung der griechischen Kunst:

„Die eigenthümliche, auf feste religiöse und historische Entwickelung gebaute Kunst der Griechen, welche weder in einer verwilderten Natur-Nachahmung, noch in einer individuellen Ansicht, oder gar in den Modebegriffen neuer Zeit, sondern gleichsam in sich selbst ihre Wurzeln hatte und somit ein ganzes und organisches Leben entwickeln konnte, tritt aus ihren Formen deutlich hervor."

Eine religiöse und historische Entwickelung hat aber die Kunst der Griechen als ausschliessliche Eigenthümlichkeit vor anderen keineswegs voraus, sondern theilt dieselbe mit fast allen ursprünglichen Kunstbestrebungen der alten Völker. Denn wo finden wir im Alterthume Kunst, die nicht zunächst aus der Religion hervorgegangen, und vorwaltend im Dienste derselben geblieben wäre? — Dass ihre fortschreitende Entwickelung bei einigen Völkern durch mancherlei Hemmnisse zurückgehalten, ja z. B. bei den Aegyptern bald ganz aufgehalten wurde, schliesst doch eine bis dahin stattgefundene Entwickelung nicht aus.

Ferner sagt der Verfasser, dass die griechische Kunst ihre Wurzeln nicht hatte in einer verwilderten Naturnachahmung. Das hat

*) Aphor. Bemerk. von L v. Klenze. S. 309.

überhaupt keine Kunst, weil Verwilderung nicht ein ursprünglicher Zustand von Etwas sein kann, sondern ein gewordener. War aber einmal die Naturnachahmung noch nicht verwildert, so ist es die Naturnachahmung schlechtweg, in der die Wurzeln der griechischen Kunst gesucht werden müssten, weil eben Wurzel immer den Ursprung einer Sache bezeichnet. Ob aber dieses zu leugnen sei, bedarf keiner Antwort.

Auch nicht in einer individuellen Ansicht soll die griechische Kunst ihre Wurzeln gehabt haben. Das ist sehr richtig, denn aus einer solchen entspringt nie die Kunst. Meint H. v. Klenze jedoch vielleicht, dass die Werke der Kunst nicht aus individuellen Ansichten hervorgegangen seien, so lässt sich das schwerlich behaupten, sondern nur das: dass sie nicht aus solchen allein entstanden. Denn auch eine in einem ganzen Volke lebende und zu seinem Charakter gehörige Denk- und Gefühlsweise muss sich in den Individuen wiederfinden, sofern diese die Bestandtheile des Volks und die Repräsentanten seines Charakters sind.

Endlich sollen die Wurzeln der alten griechischen Kunst auch nicht in den Modebegriffen neuer Zeit liegen. Da hat Verfasser unbestreitbar Recht; denn wie sollte das möglich sein?

Wo hat nun aber die griechische Kunst ihre Wurzeln eigentlich gehabt? Antwort: „gleichsam in sich selbst.“ — Wahrlich eine tief wissen-

schaftliche Begründung der alten Kunst! Nun sind wir so gescheidt, wie die Inder, welche die Erde von einem Elephanten getragen werden lassen, auf die Frage aber: worauf dieser denn stehe? naiv antworten: auf seinen Füssen.

Daraus, dass die griechische Kunst in sich selbst wurzele, weiss H. v. Klenze nun eine merkwürdige Consequenz zu ziehen: — „sie konnte somit ein ganzes und organisches Leben entwickeln." — Also desshalb? — Und wäre jenes nicht der Fall, so wäre es mit der Entwickelung eines ganzen und organischen Lebens auch nichts? — Dagegen muss entschieden protestirt werden, indem die Kunst, obwohl sie ihre „Wurzeln" oder ihren Ursprung in der Phantasie hat, dennoch der Entwickelung eines organischen Lebens fähig ist, und dieses auch ganz besonders von der griechischen Kunst gilt. Was der Verf. aber damit sagen will, dass diese aus ihren Formen deutlich hervortritt, und was er darin ganz Besonderes erblickt, ist schwer zu ergründen. Die Formen der Kunst hat man wohl den Raum und die Zeit genannt; und aus dem Raum und der Zeit kann freilich ein Kunstwerk hervortreten, nicht aber die Kunst. Durch diese kann im Raume und der Zeit etwas dargestellt werden; sie selbst als Vermögen besteht jedoch ausserhalb beider.

„Da, — fährt der Verf. fort, — ist von keinen schwankenden metaphysischen Traumgedanken,

von keiner sogenannten poetischen oder eigenthümlichen Auffassung, hinter welcher die plastische Schwäche (was ist das für ein Ding ?) heutzutage Verstecken zu spielen sucht, von keiner undeutlichen symbolischen oder allegorischen Beziehung die Rede. Alles ist klar, plastisch und sachgerecht, weil Alles im Kreise rein menschlicher Gefühle und Verhältnisse, oder anthropomorphischer Religionsbegriffe sich bewegt.“

Was soll das eigentlich heissen, — metaphysische Traumgedanken? Nehmen wir diese Worte dem Sprachgebrauche gemäss, so enthalten sie baaren Unsinn; denn blosse Traumgedanken gehören nicht in die Metaphysik, welches die Wissenschaft von dem Uebersinnlichen ist, und als solche nur das ewig Wahre, welches wir mit den leiblichen Sinnen nicht zu erfassen vermögen, enthalten soll.

„Sogenannte poetische oder eigenthümliche Auffassung.“ Das ist wieder blauer Wortdunst; denn allerdings lässt auch die griechische Kunst das zu, was man poetische und eigenthümliche Auffassung nennt. Wird aber dieser Ausdruck gemissbraucht, so geht das wenigstens die griechische Kunst nichts an. Ebenfalls ist auch allerdings die Rede von symbolischen und allegorischen Beziehungen, die der Natur der Sache nach in mannichfachen Graden der Deutlichkeit vorkommen müssen. Ueberhaupt kommen bei solchen

Untersuchungen mehr die Grundsätze und Principien in Betracht, welche befolgt wurden, als das mehrere oder wenigere Erreichen des Vollkommenen, oder selbst das gänzliche Verfehlen desselben. So ist es auch nicht zu verwundern, wenn manchmal an alten Kunstwerken eine wahrhaft poetische und eigenthümliche Auffassung vermisst wird, obgleich die griechische Kunst im Allgemeinen dieselbe in hohem Grade bedingt. Eben so müsste es mit einem Wunder zugehen, wenn alle griechischen Künstler im symbolischen und allegorischen Ausdruck gleiche Deutlichkeit erreicht hätten, und wenn nicht Einzelne selbst ganz undeutlich geblieben wären. Auf das Unpoetische und undeutlich Symbolische oder Allegorische als solches ist indess keine Kunst irgend eines Volkes oder einer Zeit gerichtet gewesen.

Doch dieses möge als Beweiss genügen, wieviel gesunder Menschenverstand bei einer genaueren Analyse des hochtrabenden Wortschwalls, in welchem der Verf. sich gefällt, an den Tag kommt, und dass die Ausbeute schwerlich die Mühe belohnen würde, wenn man in dieser Weise den Text bis an's Ende verfolgen wollte. Lieber Hieroglyphen und Keilschrift enträthseln, hinter denen sich doch irgend ein Sinn verbirgt, als solche Phrasen in ihren Unsinn auflösen! Und was ist's am Ende, was dem H. v. Klenze als dunkeler und fernschimmernder Sinn vorgeschwebt

hat? — Augenscheinlich folgende oberflächliche Zeilen: *)

„Eine vorwaltend plastische Tendenz der griechischen Kunst ist als ihre charakteristische Eigenthümlichkeit allgemein anerkannt. Alle Productionen, sowohl der bildenden als musischen Künste, treten klar und in vollendet bestimmten Gestaltungen hervor, und verschmähen unsere Empfindungen und Gedanken in das schrankenlose Reich nebelhafter Mystik und Träumerei zu ziehen. Die griechische Kunst war klar, wie die Sonne, und erkannte Phöbos als ihre Gottheit an. Dadurch unterscheidet sie sich vornehmlich von der modernen. Sie wollte aber auch nicht die reale Wirklichkeit nachbilden und als solche wiedergeben, — also bloss nachahmen, — sondern sie erhob das Wirkliche über seine eigene mangelhafte Erscheinung und verklärte es, gemäss der ihm inwohnenden Idee, zu einem neuen Gebilde unter dem Gesetz der Schönheit. — Sie trat also mit eigenen Schöpfungen auf, welche, obwohl die sichtbare und endliche Natur zur Basis habend, dennoch über dieselbe erhaben waren.... Daher blieb den Griechen auch jene specielle und individuelle Charakterisirung der Kunstwerke in ihren einzelnen Elementen, wie sie in den Werken der neueren Kunst ausge-

*) Die Malerei der Alten, von R. Wiegmann. Hann. 1836. S. 96. f.

sprochen zu werden pflegt, fremd, wodurch der Plastik die ihr vorzugsweise entsprechende ideale und objektive Richtung vorgezeichnet und gesichert wurde" u. f.

Dass nun aber Alles klar und plastisch und sachgerecht war, kam nach H. v. Klenze daher, weil: „die der Kunst und dem Leben, so wie der freien und höchsten Entwickelung edler Menschheit allein zusagende Trennung des Glaubens in exoterische Religion des Volks, der Poesie und der Künste, und in esoterische Lehre für die Frommen und Weisen, in Griechenland stattfand, damit der Welt ein Beispiel aufgestellt würde, wie weit die Verähnlichung des Menschen mit der Gottheit realisirt werden kann..... Durch leisen unbewussten aber ununterbrochenen Zufluss aus dieser mystischen Quelle wurde dieser Volksglaube stets geistig genährt (also keineswegs körperlich!) — und in Schranken gehalten und fast zwei Jahrtausende lang trotz den Controversen eines Diagoras von Melos und Euhemeros, trotz den Indiskretionen des Aeschylos rücksichtlich der Mysterien vor Verwilderung bewahrt. Diese trat aber sogleich ein, als diese Quellen des esoterischen Geheimdienstes allgemein zugänglich wurden, und somit eine faktische Vermischung der esoterischen und exoterischen Lehren und Mythen herbeigeführt ward. — Da entwich das eigenthümliche Leben aus der antiken Kunst, und ihre Werke sanken gleichsam zur Hieroglyphe

herab, in welcher die symbolische Tendenz der Archäologie(?) oft einer Bedeutung und Beziehungen nachspürt, von welchen die griechischen Künstler der schönen Zeiten vielleicht nur dunkle Ahnungen hatten, die sie jedoch in ihr Inneres verschlossen und als unplastisch nicht versuchten auf die Oberfläche ihrer Werke hervortreten zu lassen."

Die oben vom Verf. aufgezählten Eigenschaften der griechischen Kunst lassen sich auf vernünftigem Wege unmöglich aus dieser Trennung der exoterischen und esoterischen Religion, als ihrem Grunde, ableiten. Denn wesshalb sollten die esoterischen Lehren ihren Anhängern überhaupt die Kunst verwehrt haben? — Ja muss nicht eben bei den tiefsten religiösen Einsichten die Kunst am höchsten stehen? Wäre das nicht eine höchst nichtige Kunst, welche ein reineres Licht in religiösen Dingen nicht ertragen könnte? — Und wie ist es denkbar, dass eine esoterische Religion, welche Verf. nicht für einen günstigen Boden für die Kunst hält, dennoch auf letztere, wenn sie sich in der exoterischen Volksreligion bewegt, vortheilhaft einwirken kann? — Wie nun gar die Trennung der Religion in exoterische des Volks, und in esoterische der Frommen und Weisen dem Leben und der freien und höchsten Entwickelung edler Menschheit allein zusagen soll, ist noch unbegreiflicher, als deren Heilsamkeit für die Kunst. Denn enthält der

eine Theil etwas Besseres, als der Andere, so soll er diesen ausschliessen. Jeder Mensch hat gleiche Ansprüche auf Erkenntniss, und keine Kaste erhielt von Natur ein Privilegium darauf. Freilich kann das Wissen nicht gleich vertheilt sein; dasselbe soll aber Niemanden verboten werden, weil das wahre Licht der Wissenschaft niemals gefährlich ist, sondern für Religion und Kunst und das ganze Leben nur heilsam wirken kann. Und desshalb existirte auch für die Frommen keine besondere Lehre, sondern es war religiöse Pflicht für Jedermann fromm zu sein.

Musste die Religion der Griechen der Entwickelung der Kunst in derjenigen plastischen Richtung, welche sie wirklich bis zur höchsten Stufe verfolgt zu haben scheint, besonders günstig sein, so folgt doch daraus eben so wenig, dass überhaupt die Kunst und „die Entwickelung edler Menschheit" ausschliesslich an, jenen antiken ähnliche, Institutionen, oder an eine Trennung der Religion in einen exoterischen und einen esoterischen Theil gebunden sei, als dass jene klassische Kunstform die einzig mögliche ist, welche eines jeden Hochpunkts der Bildung der Menschheit in jeder Richtung und jeder Zeit würdig und entsprechend wäre.

So arg die Confusion der Begriffe auch ist, welche obiges Räsonnement des H. v. Klenze zeigt, so hat man desshalb demselben doch weniger zu zürnen, als darüber, dass er dieselbe auch

sogar in seine Betrachtungen des Verhältnisses der Kunst zum Christenthume überträgt.

Er behauptet nehmlich, dass die Geschichte der christlichen Plastik uns dieselbe Belehrung gäbe, und dass in den ersten Jahrhunderten das junge Christenthum seine „ersten plastischen Erfordernisse“ lediglich durch antike Kunst und Technik befriedigt habe, und fährt fort:

„Wenn damals aber das exoterische Christenthum ganz dem antiken Leben und der antiken Kunst anheimfiel, so feierte das esoterische für sich abgeschlossen im Dunkel der Nacht und der Hypogäen seine Mysterien, und nährte und läuterte von hier aus den Glauben der Aussenwelt.“

Dieser Zustand, meint Verf., sei günstig gewesen für die christliche Kunst, und erkläre den typischen Charakter von klarer und mit Einfachheit und Würde ausgesprochener Objektivität der ältesten Katakomben- und Musivgemälde trotz ihrer rohen Ausführung (wie so?). Ferner sieht er in diesen älteren Werken den Keim zu einer klassischen und organischen Entwickelung christlicher Kunst, eben so, wie dieses bei den Griechen durch den alten Xoanen-Typus geschehen war.

Dieser Keim sei aber leider nicht gepflegt, sondern bald in den Streitigkeiten zwischen der orientalischen und occidentalischen Kirche, und durch die Bilderstürmerei wieder ausgerissen und unter rankendem Unkraut erstickt worden. — „Die zur Volkswuth gewordene dogmatische

Controverse hatte die heilsame(!) Trennung öffentlicher Religion und mysteriöser Geheimlehren aufgehoben, und so der christlichen Kunst ihre Stütze geraubt. (?) Sie riss sich immer mehr von ihrer Wurzel, dem antiken Element (!) los, und hatte in der folgenden Geschichtsperiode nur noch eine kadavröse Existenz."

Nur beiläufig mag hier bemerkt werden, dass H. v. Klenze wahrlich ein viel zu grosses Gewicht darauf legt: dass das junge Christenthum seine ersten „plastischen Erfordernisse" lediglich durch antike Kunst und Technik befriedigte. Es waren offenbar nur materielle Bedürfnisse, welche hier gemeint sein können; und solche verhielten sich vollkommen indifferent gegen die Religion, oder hatten im entgegengesetzten Falle doch nichts mit der Kunst als solcher zu schaffen, sondern nur mit der Technik. Denn nicht, weil z. B. eine Basilika dem geistigen Ausdrucke einer christlichen Kirche entsprochen hätte, behielt man ihre Einrichtung bei; sondern weil dieselbe rücksichtlich der räumlichen Anordnung und äusseren Zweckmässigkeit passend erschien. Da H. v. Klenze aus diesem ganz zufälligen Umstande weiter unten die abentheuerlichsten Schlüsse escamotiren wird, so soll später dieses Verhältniss noch ausführlicher erörtert werden.

Was den Keim zu einer klassischen und organischen Entwickelung der christlichen

Kunst betrifft, sowie das antike Element, als die Wurzel der letzteren, so wird das im weitern Verlaufe seine Würdigung finden.

Darnach, fährt H. v. Klenze fort, habe der Kampf der Kirche mit der weltlichen Macht begonnen, und von Otto dem Grossen bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts gedauert, und „die Gestaltung der christlichen Welt in der Politik, dem Leben, in der Religion, Poesie und Plastik bedingt," und besonders die Entwickelung der christlichen Plastik verhindert. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts, als die weltliche und geistliche Macht sich gegen einander festzustellen begannen, sei dann auch ein neues Leben der christlichen Kunst erwacht, und es sei „wieder die Nachahmung der Antike und der antiken Elemente in den byzantinischen Werken" gewesen, welche dieser christlichen Kunst zum Anhaltpunkte gedient habe. — „Guido da Siena, Giunto da Pisa, Nicolo Pisano und Cimabue liefern die Belege zu dem Gesagten, und bewahren neben diesen antiken Elementen noch immer in gewissem Grade die Objektivität der primitiven christlichen Kunst." Erst Giotto habe sich derselben „zu Gunsten einer ganz subjektiven, scholastischen, symbolischen Darstellungsweise mit seltenen Spuren von Schönheit" entledigt. Darnach habe der wechselnde „Geist der Zeiten" einem Masaccio gestattet „den ersten Schritt zu dem neuen Principe individueller Schönheit und Charakteristik" zu

thun. Durch diesen *Geist der Zeiten* seien dann die Gemüther endlich beruhigt worden, und es habe sich „rücksichtlich der religiösen Dogmen eine Art von esoterischem Zustande des Glaubens“ hergestellt, welcher „der freien Entwickelung des rein Menschlichen und rein Christlichen in den plastischen Künsten“ Raum gestattet habe. — „Das Volk, die Künstler und Poeten hielten sich an die positiven Lehren des Katholicismus ohne weiteres Forschen nach ihrer inneren *religiösen* und mystischen *Bedeutung*, welche den Priestern und Schriftgelehrten anheimgegeben ward; und so lebte, dichtete und bildete man in rein *menschlicherem* Bestreben fort, ohne sich durch Controverse und Mystik und Symbolik auf Irrwege leiten zu lassen.“

Hier stimmt H. v. Klenze in einen Ton ein, der in der neuesten Zeit schon ein wenig heiser geworden ist. Glücklicherweise scheint man in allen Confessionen von einem bloss liturgischen und äusserlichen *Christenthume mit Lehren*, deren *religiöse Bedeutung* nicht in Betracht kommt, immer weiter zurückzukommen.

Dann behauptet Verf. ferner: dass, wenn Ignaz von Lojola ein Jahrhundert früher aufgetreten wäre, vielleicht ein dauernd günstiger Zustand für die vollständige Entwickelung der Kunst hätte eintreten können. (?) — Man müsse wohl gestehen, dass die Kunst sich nicht allein auf die höchste Stufe erhob, welche sie bis jetzt in der

christlichen Geschichtsperiode erreicht habe, sondern auch, dass sie sich in einer Art entwickelte, welche wohl noch eine vollendetere Ausbildung verbürgt haben würde, wenn nicht manche dem inneren Wesen(?) des Christenthums, wie man es damals ansah, anklebende Mängel, und die höchst verderbliche individuelle Richtung, welche jeder Künstler nahm, hindernd eingetreten wären. Dieses Alles finde aber endlich „seinen Grund in der Verschiedenheit, welche zwischen den Mysterien des römischen Laterans und denen des eleusinischen Megarons obwaltete. Aus diesen seien „der Aussenwelt und der exoterischen Religion Lehren der Tugend und des Heils, — von jenem solche der Gewalt, der Habsucht und kirchlichen Missbräuche“ zugeflossen. — „So musste der religiöse Areopag zu Rom bald in der öffentlichen Meinung sinken, und es entstand Verwilderung und Schisma.“

Dann sollen die Anstrengungen der Jesuiten und Dominicaner „die Geheimlehren des Christenthums“ durch grausame Ketzerverfolgungen nach ihren Begriffen rein zu erhalten, Veranlassung geworden sein zu einem Schwanken der Gemüther, welches der religiösen Kunst ihren Boden entzogen habe. In Uebereinstimmung mit diesem Zustande sei vielleicht die eklektische Schule entstanden, und bestehe noch. Ja „der Modebegriff und individuelle Geschmack“ hätten darin nicht allein einen Platz

eingenommen, sondern seine Koryphäen suchten jetzt sogar den Thron der Kunst zu besteigen.

Was H. v. Klenze unter „individuellem Geschmacke“ versteht, ist nicht einzusehen. Geschmack in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts ist nur individuell, wie es auch schon der, zunächst das sinnliche Schmecken bezeichnende, Ausdruck andeutet. Da nun dem Individuellen das Allgemeine gegenüber steht, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass H. v. Klenze einen allgemeinen Geschmack in der Kunst fordert. Was man indess dabei zu denken habe, ist wieder schwer zu sagen.

Dann bemerkt H. v. Klenze weiter: dass das Grosse in der Kunst nicht bei wechselnden Begriffen und Systemen, sondern nur dann erreicht werden könne, wenn Jahrhunderte eine und dieselbe Grundidee, einen und denselben Weg, verfolgten; — denn nur das, was aus dem inneren Wesen des Menschen hervorgehe, werde stets „activ und passiv lebendig für Menschen“ bleiben; und die Nation. welche „diese Seite des Lebens“ (welche?) erfasse und bis zur höchsten Potenz entwickele, werde „zu allen Zeiten, in allen Zonen und unter allen Nationen und Geschlechtern Würdigung und Anklang finden, und das ewig lebendige Vorbild zur Nacheiferung bleiben, sobald nehmlich Geschichte, Religion und Bildung jedem Geschlechte oder Individuum erlaubt haben, die Stufe der Bildung

zu ersteigen, auf welcher rein menschliche Begriffe die Lenker des Lebens werden."

Eine specielle Erörterung dieses Galimathias, welcher vielleicht jener Stufe der Bildung entspricht, auf welcher menschliche Begriffe die Lenker des Lebens sind, dürfte wohl um so überflüssiger sein, als in der Folge des Verf's Ansicht im Ganzen hinlänglich genau untersucht werden wird.

H. v. Klenze behauptet weiter: Dieses „rein menschliche ethische Princip" wurde stets von etwas Höherem gleichsam befruchtet. „So gehen in der griechischen Religion neben den exoterischen Mythen des Volks die esoterischen Lehren der Mysterien vor Verflachung und Verwilderung bewahrend her." — Ein ähnliches Verhältniss findet der Verf. auch bei der hellenischen Poesie und Philosophie, in der Architektur und den plastischen Künsten. „Neben einer geistreichen Nachahmung der durch Leben und Begriffe veredelten Natur" habe die Plastik sich auf eine „alterthümliche Verehrung herkömmlichen Styls," wie ihn die alten Xoanen zeigten, gestützt. Einer organischen Entwickelung der christlichen Kunst hätten die alten Mosaik- und Katakombenbilder in ähnlicher Weise dienen können. Doch dieses sei für unsre vielwissende Zeit nicht mehr denkbar, und es müsse ein andrer Zustand eintreten. Wie bei den Griechen müsse die neuere Kunst ein höheres „gewissermassen geistig lenkendes Princip"

suchen und anerkennen. — (Geistig lenkend ist wohl jedes Princip.)

Und nun sagt uns H. v. Klenze wie unsre Kunst eigentlich beschaffen sein solle:

„Die Zustände höherer menschlicher Gefühle und Leidenschaften, religiöse, aber im menschlichen Sinne aufgefasste Gegenstände müssen ihr Vorwurf, veredelte Natur, körperliche Schönheit und Charakteristik als höchster Inbegriff ihres inneren Wesens ihr Mittel sein; und die Werke des hellenischen Alterthums in seiner höchsten Blüthe, und jene alt christlichen Typen, in sofern sie sich auf Werke des hieratischen Styls im griechischen Alterthume gründen, werden ihr, was diesem die alten Xoanen und Tempel-Inkunablen waren, der mystische Quell nicht directer Nachahmung, aber stets sich erneuenden inneren Feuers plastischer Erfindung und weise beschränkender und ordnender Gesetzmässigkeit werden. Uns erscheint ein solcher Zustand eben so denkbar, als günstig, und was der neueren Kunst im Vergleiche zu der Antike mangelt, sich aus dem Mangel einer klaren Erkenntniss und Annahme dieses Verhältnisses zu erklären.“

Obgleich es nun eine sehr starke Zumuthung an den Leser ist, dem bisherigen Räsonnement beizustimmen, und namentlich in religiösen, aber im menschlichen Sinne (also nicht im christlichen, und im Geist unserer Nationalität,

Bildung und Sitte) aufgefassten Gegenständen alleinige Vorwürfe unserer Kunst zu sehen; oder eine Gründung der altchristlichen Typen auf Werke des hieratischen Styls im griechischen Alterthume zuzugeben; oder überhaupt den ganzen Passus verständlich zu finden: so scheint dem H. v. Klenze doch in jedem Falle darin der Gesichtspunkt bezeichnet, „von welchem aus der Hellenismus in allen seinen Theilen, und mithin auch in der Kunst gewürdigt, und von wo aus die Frage erörtert werden muss: Können wir, und unter welchen Bedingnissen dürfen wir den Weg der griechischen Kunst einschlagen, wenn wir nicht in einen geistlosen Eklekticismus verfallen, oder uns zur Rolle serviler Nachahmer herabwürdigen wollen?"

Betrachtet H. v. Klenze aber „ein solches Streben nach seinen inneren und äusseren Bedingnissen," so erscheint ihm folgendes Resultat:

„Keine Kunst kann sich in ihren höchsten Beziehungen entfalten, ausser auf dem Boden des Glaubens und der Religion" .... „Diesem zufolge hat man also geschlossen, dass, weil die Religion der Griechen und die der Christen nicht eine und dieselbe sei, die Christen auch nicht den Weg der hellenischen Kunst verfolgen dürften."*)

„Um aber über diesen wichtigen Punkt zu einer klaren Ansicht zu gelangen" unternimmt

*) S. Malerei d. A. S. 6 u. ff.

H. v. Klenze eine merkwürdige Operation. Er „betrachtet und erörtert" beide Religionen aus zwiefachem Gesichtspunkte, nehmlich aus dem ihres esoterischen und exoterischen Theils, und zerfällt den ersten aber wieder in die mystisch-metaphysische und moralische, den zweiten in die mythisch-physische Abtheilung. Man kann indess nichts in eine einzige Abtheilung zerfällen, wie der Verf. hier mit dem zweiten Theile vor hat. Glücklicherweise hat der Fehler keine Folgen, da diese ganze Zerfällung später so durcheinander gemengt wird, dass bei aller Aufmerksamkeit die Glieder nicht wieder zusammen zu finden sind. Und doch wäre hiebei eine besondere Klarheit wünschenswerth gewesen, da er daraus am Ende zu dem überraschendsten Resultate gelangt. Nun hat H. v. Klenze es sich selbst beizumessen, wenn man seiner Rede tiefen Sinn verfehlen sollte.

Offenbar vergleicht er das Christenthum mit dem griechischen Polytheismus, und zwar zuerst beider esoterisch-mystische Theile. Diese Vergleichung zeigt ihm „auf den ersten Blick einen diametralen Gegensatz in ihren Grundlehren." — „Vergötterung des Menschlichen war nehmlich das Element des Hellenismus, und Verkörperung des Göttlichen ist das Centrum, der grosse Stützpunkt des Christenthums."

Sollte H. v. Klenze diesen Gegensatz des Hellenismus und Christenthums, in welchem jedoch

„Element“ und „Centrum“ und „ein grosser Stützpunkt“ einander nicht sonderlich entsprechen, abgeschrieben *) und auf seine Weise paraphrasirt haben, so ist daran eine kleine Ausstellung zu machen. In der Originalstelle wird dieser Gegensatz nehmlich nicht unmittelbar auf die Religionen bezogen, sondern auf die aus jeder entsprungenen Kunst. Denn das Centrum des Christenthums ist noch etwas ganz Anderes, als Verkörperung des Göttlichen, obwohl dadurch bedingt, wie H. v. Klenze weiter unten sehen wird. Ebenso wenig ist die Vergötterung des Menschlichen das Element des Hellenismus, weil auch dieser gleich jeder andern Religion, ein Band suchte, welches den hinfälligen Menschen an einen höheren Lenker der Welt und unserer Schicksale knüpfe. Ein solches religiöses Band wird jedoch keineswegs aus Vergötterung des Menschlichen gewebt, sondern kann allenfalls nur dazu führen. — Doch wieder zum Text:

So wie der Christengott Mensch ward, so wollte bei den Griechen der Mensch Gott werden.“ —

So nun eben nicht; aber wenn H. v. Klenze auch darüber eine ganz neue Nachricht hätte, so bestand doch darin, dass der Grieche Gott werden wollte, wahrlich nicht seine Religion, und

*) S. Die Malerei d. A. S. 9.

noch weniger der esoterische Theil derselben, — ja, eben so wenig, wie die Lehre des Christenthums: dass Gott Mensch ward, eine „esoterische Geheimlehre“ war, welche dem Volke vorenthalten wurde, und nur für die „Frommen und Weisen“ existirte. Und davon sollte doch die Rede sein.

Erinnern wir uns nun genau, wie weit H. v. Klenze gekommen ist: „Verschiedene Religionen, — hat man behaupten wollen, — müssen nothwendig verschiedene Kunst haben. Der Hellenismus und das Christenthum zeigen aber in den Grundlehren ihrer esoterisch-mystischen Theile einen diametralen Gegensatz.“ — Soweit ist er gelangt. Nun schliesst er einen kolossalen Schluss:

„Wie aber alle Extreme sich berühren, so auch in dieser Verschiedenheit der Hellenismus und das Christenthum; und dieselbe hebt sich vielleicht auf, gerade, weil sie so ungeheuer gross ist.“

Diese neue und unerhörte, und von Pythagoras bis auf H. v. Klenze gänzlich übersehene Wahrheit: dass, weil eine Verschiedenheit ungeheuer gross ist, gar keine stattfindet, — wird nun der grosse Stützpunkt des Räsonnements des Verf's. Im Fall derselbe jedoch nicht fest genug geachtet werden sollte, stüzt er ihn wiederum durch anderweite Stützen, und behauptet z. B. trotz des diametralen Gegensatzes eine grosse Uebereinstimmung des esote-

rischen Theils des Christenthums mit dem esoterischen Geheimdienste der Griechen, und besonders der Eleusinien. Endlich ist Verf. es auch zufrieden, wenn dieser grosse Stützpunkt sammt seinen Stützen, — nehmlich „den esoterischen Analogien beider Religionen," — wieder fallen gelassen würde, da im Grunde doch nichts darauf ankomme, indem die Kunst der Griechen und Christen lediglich aus dem „reichen Born des exoterischen Volksglaubens" habe schöpfen müssen. Kurz darnach scheinen ihm gleichwohl die „mystischen und metaphistischen Verschiedenheiten der Begriffe und Modalitäten, (wer versteht das?) — welche diesem Allen bei Christen und Griechen zum Grunde liegen, — wenn er solche auch im letzten Grade wieder zugestehen will (wie wankelmüthig!) für „das rein plastische Ergebniss derselben" abermals zu verschwinden. Kurz, die Kunst bedürfe, und namentlich im Christenthume, nur des exoterischen Theils.

Um den H. v. Klenze ganz verstehen zu können, wäre es nöthig einen einigermassen klaren Begriff von seinem Christenthume zu haben. Allen Respekt davor, aber ein gewöhnlicher Menschenverstand begreift nichts davon. Vor allen Dingen ist nicht einzusehen, woher der Verf. auf die dem Christenthume und den Schriften der Apostel, wie auch der Tradition durchaus widersprechende Eintheilung in „exoterische Volks-

lehre und esoterische Geheimlehre" gekommen ist.

Hätte H. v. Klenze es doch ausgesprochen, worin die esoterische Geheimlehre des Christenthums eigentlich bestanden habe! Als rechtgläubiger Katholik kann er doch unmöglich etwa den Gnosticismus und dergl. Ketzereien darunter begreifen. Was aber denn? —

Es kann freilich nicht geleugnet werden, dass der Laie in der Regel nicht so unterrichtet ist, wie der Priester. Glücklicherweise kommt es aber im Christenthume nicht auf Gelehrsamkeit und Wissen an, sondern auf einen einfältigen, Glauben und demselben entsprechenden Wandel. Und diese sollen bei Laien und Priestern dieselben sein. Ein Priester, der einen besondern Glauben für sich hat, und einen andern dem Volke lehrt, ist ein arger Betrüger. Ja selbst die Gelehrsamkeit in religiösen Dingen darf dem Laien, wenn er Drang dazu fühlt, nicht verboten sein, d. h. sie darf nicht als Geheimlehre betrachtet werden. Was die Apostel und Evangelisten von der Religion Christi wussten, alles haben sie ihren Gemeinen berichtet. Was solche Oeffentlichkeit nicht verträgt, ist nicht christlich.

Darnach berichtigt sich nun das, was H. v. Klenze über die christliche Kunst gesagt hat, und namentlich, dass sie nur im exoterischen Volksglauben gedeihen könne, von selbst. Eine Kunst, die des Aberglaubens (und das wäre ein

andrer Glaube, als die Weisen haben), oder der Unwissenheit und Dummheit zu ihrem Gedeihen bedarf, — und wiederum eine Kunst, welche bei den hellsten religiösen Begriffen nicht bestehen kann, eine solche Kunst versuche H. v. Klenze nicht uns aufzuräsonniren; es wird sie Niemand wollen.

Hören wir nun gar von „esoterischen Analogien des Hellenismus und Christenthums," — von Annäherung des Letztern an die Eleusinen u. dgl. m., so muss unsere Meinung von dem Christenthume des H. v. Klenze vollends gering werden. Alle Vergleiche werden hier schief. So hoch der Himmel über der Erde, so hoch steht das Christenthum über dem griechischen Polytheismus. Der Hauptsache nach, als Religion, haben beide nichts mit einander gemein, der Moral nach Vieles. Der Zweck des Christenthums ist nehmlich die Erlösung des Menschengeschlechts von dem Fluch der Sünde; dazu ward Gott Mensch und litt den Tod am Kreuze. Oder gehört dieses etwa zu dem exoterischen Volksglauben, über den H. v. Klenze mit seinen esoterischen Geheimlehren sich erhaben dünkt? — Fast sollte es so scheinen, da er dieses Verhältniss ganz ausser Rede lässt, so viel auch davon abhängt.

Zur Ehre der Menschheit und der Kirche lässt sich indess behaupten, dass jene ganze Trennung der christlichen Religion in esoterische Priesterlehre und exoterischen Volksglauben, welche

H. v. Klenze lehrt, ganz seine eigene Erfindung ist, und weder in früheren noch in späteren Zeiten des Christenthums auch nur auf die entfernteste Weise einen historischen Halt findet. Denn auch nicht „im 15. Jahrhundert hatte sich fast allgemein eine solche Trennung faktisch ausgebildet.“ Bestanden Missbräuche innerhalb der Kirche, wurde das Volk mit Dummheit und Aberglauben umstrickt, um daraus irdische Vortheile zu ziehen, oder scheute die Klerisei sich nicht nach eigenen dem Volke verhehlten frivolen und unsittlichen Grundsätzen zu leben, so bestand darin doch wahrlich nicht das Christenthum, und wurde auch niemals dafür gehalten. Dass aber gerade dadurch die Kunst, und hier als christliche, einen besondern Vorschub erhalten habe, ist abermals ein Hirngespinst im Kopfe des H. v. Klenze, aus dem er das grosse Resultat abhaspelt: dass desshalb, und weil ohne das weder eine echte christliche, noch überhaupt eine höhere Kunst unter den Christen möglich sei: „der griechische Zustand der Religion,“ (o Unsinn!) nehmlich die Trennung in esoterische Priesterlehre und in exoterischen Volksglauben, wie er sich im 15. Jahrhundert fast allgemein faktisch ausgebildet hatte „auch in das Christenthum wieder eingeführt werden müsse!!“

Hier will die Feder den Dienst versagen zu dem, diesem Schlusse gebührenden, Commentare.

Aber Dank der grossen Erfindung Guttenberg's, dass H. v. Klenze's aphoristische Bemerkungen wahrscheinlich nicht das einzige Buch sein werden, nach welchem spätere Zeiten die Religions- und Kunstphilosophie unsres Jahrhunderts beurtheilen müssen! —

Weil bereits die zu solcher Folgerung führenden Prämissen als falsch bezeichnet worden sind, so könnte es überflüssig scheinen, über jene noch ein Mehres zu sagen. Aber die Sache ist so wichtig, und H. v. Klenze kommt noch mit so grossem exoterischen Succurs, dass die Frage: „Können wir, und unter welchen Bedingnissen müssen wir den Weg der griechischen Kunst einschlagen?" noch näher erörtert werden muss. Wenn auch der Sinn der Worte: „exoterisches und physisches Princip eines Zusammenlebens der Götter und Menschen, welches als der Kunst unentbehrlich im Hellenismus, auch im alten Testamente unwiderleglich neben den Lehren und Sehersagen der Erzväter und Propheten" hergehen soll, — eben so wenig verständlich ist, als die Bedeutung „des Elements eines im Pentateuch befindlichen und für christliche Poesie und Plastik dienlichen theogenetischen Mythenkreises, wie es der griechische war," — so scheint es doch, als ob der Verf. etwa so räsonnirte: Dort ist Hellenismus d. h. griechischer Poly-

theismus, — und hier Christenthum. Dort wurde der vorhandene Stoff zu künstlerischen Gebilden auf die und die Art bearbeitet; es kamen vortreffliche Kunstwerke heraus, — folglich müssen wir Christen den dort vorhandenen analoge Stoffe in unserer Religion aufsuchen, dieselben ganz, wie es die Griechen mit den ihrigen machten, — also griechisch — verarbeiten, und wir werden eben so vortreffliche Kunstwerke hervorbringen. Da nun aber die Kunst vornehmlich auf den „reichen Born des exoterischen Volksglaubens“ angewiesen ist, so müssen wir diesen Volksglauben auf beiden Seiten hervorheben, und in einem jeden der analogen Bestandtheile gegen einander stellen. Da ergiebt sich denn, dass, wo die Griechen Oreaden und Dryaden hatten, sich bei uns Elfen finden; — wo dort Najaden, Nereiden und Nymphen, sind hier Undinen und Nixen, Feen, Salamander, Kobolde und Gnomen; — wo dort Gorgonen, Furien u. s. w. sind hier Gespenster, Vampyre, Brukolaken und Wehrwölfe. Dabei kommt es nun besonders darauf an, dass diese Bildungen nicht „esoterisch-symbolisch,“ sondern „exoterisch-anthropomorphisch“ aufgefasst werden, um sie für die christliche Plastik vielleicht eben so günstig zu machen, wie es die hellenischen Mythen waren. Und diese Gegenstände der „esoterischen Religion (!) und Poesie sind es, in denen das wahre Element für die höhere

christliche Plastik gegeben ist, und sie ersetzen hinlänglich den Mangel an esoterischen Elementen in der christlichen Religion. *)

So räsonnirt H. v. Klenze. Es soll hier ganz von der lächerlichen Ansicht abgesehen werden, dass in Bezug auf Religion der „reiche Kreis" von Gespenstern, Nixen, Feen, Salamander und dgl. m. für uns dieselbe Bedeutung habe, welche die Dichtungen der Oreaden, Dryaden, Nereiden, Nymphen u. s. w. für die Griechen hatten. Während diese Bildungen bei letzteren auf das Innigste mit der Religion verschlungen, und aus ihr hervorgegangen waren, stehen jene auch nicht in der entferntesten Beziehung zum Christenthume, ja wurden grösstentheils aller Orten schon von demselben vorgefunden. Mit welchem Fug und Recht zählt H. v. Klenze nun dieselben zur Religion, und sieht in ihnen die „wahren Elemente" — nicht allein für die christliche, — sondern sogar für die höhere christliche Plastik, und meint, dass sie hinlänglich den Mangel an esoterischen Elemente in der christlichen Religion ersetzten? — Und welche Verworrenheit und Inconsequenz in seinen Behauptungen! Erst behauptet er und bestreitet zugleich eine grosse Uebereinstimmung der esoterischen Theile der griechischen und christlichen Religion. Dann sagt er, der esoterische Theil sei nicht für die Kunst, und nun lässt er den

*) S. a. a. O. S. 332.

Mangel an „esoterischen Elementen" wieder ersetzt werden, und durch was!

Doch davon werde, wie gesagt, hier ganz abgesehen, und nur über die Forderung des H. v. Klenze noch ein Wort gesagt: dass wir die christliche Kunst „im antiken Sinne" bilden und ausbilden sollen. Welche Begriffe hat er von der Kunst! — Es ist hier der Ort, wo dieselben etwas in's Licht gestellt werden müssen, damit man recht deutlich sehe, wohin er die unsrige zu bringen beabsichtigt.

Kunst ist für H. v. Klenze ein blosser Mechanismus nach gegebenen Regeln, und er will ein Kunstwerk auf dem Wege zustandebringen, wie etwa der Apotheker nach einem Recepte eine Mixtur bereitet. Einen inneren geistigen Zusammenhang des Stoffes mit der Gestaltungsweise, — geschweige denn mit der Religion und dem Geiste der Zeit — scheint er nicht zu kennen; denn sonst würde er nicht fordern, dass christliche Vorwürfe „im antiken Sinne" zu Kunstwerken verarbeitet würden. Er scheint ganz das Wesen des Christenthums zu verkennen, wenn er es darauf hingewiesen meint „vollkommene physische Bildung zu erreichen (?) und zu ehren." Das Christenthum dringt vielmehr auf ein Reich des Geistes unter uns, und bildet dadurch einen directen Gegensatz zu dem griechischen Polytheismus. Während die antike Kunst zunächst von dem Sinnlichen ausging, und von

diesem zu dessen Idee aufstieg, schlägt die christliche Kunst gerade den umgekehrten Weg ein. Während die antike Kunst idealisirt, realisirt die christliche; und während dort das Sinnliche die eigentliche Basis der Kunst ist, gilt es hier nur als Gerüst und als Mittel zum Zweck.

Ausserdem ist's doch eine alte und unleugbare Wahrheit, dass man, um etwa ägyptisch zu bauen, man auch eben darum im ägyptischen Geist bauen müsse. Darnach sollte man denken, dass man auch, um christliche Kunstwerke zu schaffen, man dieselben auch im christlichen Geist zu bilden habe. Aber bewahre! im griechischen Geist will H. v. Klenze solche gebildet wissen. Ein christliches Kunstwerk im heidnischen Geiste!

Doch wir werden den H. v. Klenze noch besser verstehen, wenn wir ihn in seiner eigenen Kunst, der Architektur, reden hören. Denn wenn er im Allgemeinen sich auch vielleicht unverständlich ausgedrückt haben sollte, so darf man doch das in seinem Fache nicht von ihm erwarten. Und zu dem Zweck mag hier Einiges aus seiner „Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus“ angezogen werden. Dort sagt er unter Anderem:

„Architektur im eigentlichen Sinne des Worts, und ohne damit die ersten Werke der Construction in Verbindung zu bringen, welche oft das Gebiet der Plastik und Skulptur (wodurch unter-

scheiden sich diese?) berühren, Architektur im ethischen Sinne des Worts (?) ist die Kunst Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, dass die Art, wie die Gesetze der Stetigkeit, Erhaltung und Zweckmässigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer bei dem geringsten Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt."

Das ist eine Definition! Soll man den Sinn oder die Fassung mehr bewundern! — Darnach ist ein Stiefelknecht auch ein Werk der Architektur, — ja H. v. Klenze macht damit Schneider und Schuster zu seinen Collegen. Machen denn alle jene Bedingungen die Art und Weise der Gestaltung schon zur Kunst? — Und als solche wollte er die Architektur doch betrachten. Ahnet er in den Werken der klassischen Kunst nichts Höheres, Geistigeres, welches über jene materiellen Erfordernisse erhaben ist, und ohne welches kein Bauwerk ein Kunstwerk sein kann? — Was er definirt hat, ist Handwerk, Technik, weiter nichts. — Nun höre man weiter:

„Die Architektur aber, nach diesen Gesetzen gebildet, zerfällt in zwei wohl von einander zu sondernde Abtheilungen, nehmlich die der einzelnen Formen, und ihrer Zusammenstellung: gleichsam in Analogie und Syntaxis. Da aber das, was die architektonischen Formen bildet,

die Gesetze der Statik, und die Baustoffe: Erde, Stein, Holz, Metall u. s. w. überall gleich sind; da überall Frost, Schnee, Regen und Sonnenschein abwechseln, so muss es auch für die architektonische Form ein Absolutes, Objektives, für alle Zeiten und Länder Gültiges geben, und nur rücksichtlich der Zusammensetzung können Ort und Zeit eine Verschiedenheit bedingen. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet aber kann diese Kunst, wie der grösste Dichter Deutschlands sagte: auf ihren höchsten Ehrentitel: einer zweiten Natur, die menschlichen Zwekken dient, Anspruch machen."

Ferner nennt H. v. Klenze die griechische Architektur die in sich vollkommene, und kennt keinen Grund mehr, sie nicht als Architektur aller Zeiten und Länder, besonders aber als durchaus wahr, wesentlich und positiv, auch als die Architektur des wahren, wesentlichen und positiven Christenthums anzuerkennen. Diesen Satz hält er an und für sich schon für so erwiesen, dass ihm wohl Niemand, — „welcher nicht etwa seine Unkunde an die Stelle klaren Wissens und eines festbegründeten Princips, (des Verf's?) eine schwächliche Individualität an die Stelle unumstösslicher Naturgesetze und Grundbegriffe stellen möchte, widersprechen würde," wenn er ihn als ein Axiom annähme, und desshalb die griechische Architektur nicht etwa für die vollkommenste, beste,

schönste; sondern für die einzig wahre und wesentliche erkläre, „unter welche sich alles Frühere als Anfang und unvollkommener Versuch, und alles Spätere als temporär, lokal, einseitig und abschweifend subsummiren lasse.“

„Indem also eine so fest begründete Kunst nichts in sich tragen kann, was irgend etwas Festem, Wahrem an und für sich zuwider sein könnte, und wir sie desshalb auch in dieser Beziehung für die wahrhaft christliche Baukunst erklären dürfen,“ — so, setzt er hinzu, — sei auch hier eine scharfe Unterscheidung der einzelnen Formen, und ihrer Zusammenstellung: der architektonischen Analogie und Syntax, zu machen.

Bei aller Bewunderung und Hochachtung, welche die griechische Kunst in jeder Zeit finden muss, da auch nur wenige Funken für das wahrhaft Schöne glimmen, — bei aller Verehrung, die sie als ein Maximum der Vollkommenheit verdient, welches von einem Volk bis jetzt erreicht worden und der ganzen Sachlage nach nie wieder erreicht werden mag, — bei aller Belehrung, die sie uns und Allen, welche je der Kunst dienen, in hohem Grade gewähren kann, — unsere Kunst kann sie dennoch nie werden. Die griechische Kunst liegt abgeschlossen und vollendet da, ihr Lebensprincip — die antike Weltanschauung — ist auf ewig dahin; hinfort kann sie nur als eine todte Sprache der Phantasie

in Betracht kommen, die uns allerdings vielerlei Aufschlüsse zu geben und ein höchst bedeutendes Vehikel unsrer Kunstbildung zu sein vermag, aber selbst doch nie wieder in ein andres, als ein Scheinleben treten kann. Wie die griechische Denk- und Gefühlsweise eine nationale, ausschliessliche und nur ihrer Zeit angehörige war, so auch die daraus entsprungene und darin bestehende Kunst. Wir dürfen dieselbe nie aus einem andern Gesichtspunkte ansehen, und müssen die Zumuthung: dass die antike Kunst eine uns angemessene sei, eben so entschieden abweisen, als die Behauptung: dass überhaupt eine objektive, für alle Nationen, Religionen und Zeiten gleich gültige Kunst möglich sei. Aus der antiken Kunst mögen wir, als ihre echten Schüler, vor Allem lernen: nach einer Kunst zu streben, die uns das ist, was jene den Griechen gewesen. Nur so verstanden und angewendet kann die herrliche klassische Kunst einen ihrer würdigen Einfluss auf unsere Zeit ausüben; nicht aber dadurch, dass sie unsrer sklavischen Nachäffung als todtes Muster dient.

Einen anderweiten Grund, wesshalb die griechische Kunst, wie sie ausgebildet vor uns liegt, von uns nicht unbedingt wieder ins Leben gerufen werden darf, finden wir in ihrer Unzulänglichkeit zur Befriedigung unsrer materiellen Bedürfnisse. Denken wir zunächst an unsere Kirchen; — wie ist es bei den grössern auch nur technisch möglich,

dieselben im streng griechischen Style, (und darin liegt implicite: streng constructiv und ohne Künstelei) zu bauen! — Nehmen wir unsere vielgeschossigen Wohnhäuser an, — wie abenteuerlich steht denen eine directe Anwendung der griechischen Tempelarchitektur! — Und beides ohne Rücksicht auf Material und Klima. Bringen wir auch diese in Betracht, wie wollen wir uns helfen? Als blinde Sklaven einer todten Regel müssen wir zu Lug und Trug unsere Zuflucht nehmen, wie der Baumeister der Colonnade des Louvre, deren Architrave, aus vielen Steinen bestehende, scheitrechte Gewölbe sind, und durch eine ungeheure Masse von eisernen Döbbeln, Klammern, Ankern und Armirungen nothdürftig zusammengehalten werden, und welche durch ihre masslose Künstelei und gänzliche Verleugnung aller Wahrheit in der Construction der zweckmässigen Zusammenfügung antiker Werke directe gegenüberstehen.

H. v. Klenze mag die Vernunftlosigkeit einer solchen Verhöhnung der Antike auch wohl geahnt haben, und giebt desshalb für unsere Nachahmung der griechischen Architektur noch das römische Gewölbe als Beilage zu. Er scheint jedoch nicht erwogen zu haben, dass die römische Gewölbconstruction durchaus unvereinbar ist mit dem ganzen Wesen des griechischen Styls. Der Beweis dafür aus der Harmonie und Wechselbestimmung der Formen gründet sich zuletzt auf das Gefühl, und würde desshalb,

einem Künstler gegenüber, der in die äussere Gestalt eines Parthenon ein römisches Tonnengewölbe zu stecken kein Bedenken getragen hat, sehr unangebracht sein. Vielleicht aber findet die Wahrheit der obigen Behauptung in der Erwägung Anerkennung: dass jedes System sich doch nothwendig aus den vorhandenen Elementen bilden muss, und dass jeder Organismus nur in der wechselseitigen Bedingtheit,, in der lebendigen Verbinbung und gegenseitigen Bezüglichkeit der ihn constituirenden Glieder bestehen kann. Weil nun aber die Formen-Gestaltung und Verbindung in der griechischen Architektur ein consequentes System ist, und weil ihre schönsten Werke vollendete Organismen sind, in denen jeder Theil in dem Ganzen, und das Ganze wiederum in den Theilen bestimmt ist, — der Bogen aber und das Gewölbe weder in dem System berücksichtigt worden, noch in jenen Organismen eine Stelle gefunden haben, so kann das Gewölbe auch nie und nimmer als ein organisches Element in die griechische Kunst eingeführt werden.

Sollte dieser Beweis durch Vernunftgründe dem Vorurtheile eben so wenig einleuchten, wie der oben angedeutete auf das Gefühl von Harmonie sich stützende, so denke sich H. v. Klenze gleichnissweise ein künstliches Uhrwerk, — auch ein System, ein Organismus, — welchem noch nachträglich ein beliebiges Rad von — wer weiss

— welchen trefflichen Qualitäten! hinzugefügt werden sollte. Was wird der Werkmeister auf ein solches Ansinnen erwidern? — Offenbar: dass es unmöglich sei, indem das ganze gegenseitige Verhältniss zwischen dem Werke und dessen einzelnen Rädern bereits auf das Genaueste berechnet, und jedes seiner Bestimmung gemäss eingerichtet sei, so dass nun jenem allerdings vortrefflichem Rade weder ein Platz noch eine Function zu ermitteln sei, oder dasselbe müsste denn ohne Zweck, etwa aussen an der Zeigeraxe angeheftet werden, wo es aber mit Recht das fünfte Rad am Wagen genannt werden könnte.

Endlich wird auch geschichtlich die Unvereinbarkeit der Gewölbconstruction mit dem reinen griechischen Style dargethan. Auch nicht ein einziges Gebäude aus dem Alterthume zeigt ein Beispiel einer organischen Verbindung des Gewölbes mit dem griechischen Säulen- und Architrav-Bau. Stets, wo es versucht worden, finden wir beide ohne wesentliche Beziehung und gegenseitige Bedingung nur neben einander; wie sehr beides auch mechanisch durcheinander gemischt und gearbeitet sein mag, — dem tieferen Blick erscheint es unverbunden und gesondert, wie Oel und Wasser. Um nur Einen technischen Uebelstand anzudeuten, — entbehrt der griechische Säulen- und Architrav-Bau durchaus jener Widerstandsfähigkeit, welche der Schub des Gewölbes bedingt, — ja sogar jede Fähigkeit zur Ausbildung

solider Widerlager. Wie dort die Gegenwirkung gegen den senkrechten Druck die Bedingung des statischen Gleichgewichts und ein Hauptgrund der Formengestaltung und Construction ist, und sich daraus der Charakter der vollkommenen Ruhe ergiebt, so ist bei dem richtig ausgebildeten Gewölbstyl die Gegenwirkung gegen den waagerechten Schub die Bedingung des Gleichgewichts, und Hauptgrund der Formengestaltung und Construction; und statt des Charakters der Ruhe wird hier der des Strebens und der sich gegenseitig vernichtenden Bewegung hervortreten. Da nun beide Charaktere einander geradezu widersprechen, so ist auch ihre Vereinigung unmöglich. Und darum zeigt auch die ganze römische Baukunst bis zu ihrem Verfalle nichts Anderes, als ein stetes conventionelles Herumspielen mit Inconsequenzen im Artistischen, wie in der Construction.

Um das Gewölbe als organisches Element in einen durchweg consequenten Baustyl einzuführen, bedurfte es vorher des gänzlichen Vergessens des griechischen Architravstyls. Nur da, als sich auf den Grund des Gewölbes ein neues und ursprüngliches Constructionssystem und eine diesem entsprechende Formengestaltung und Formenverbindung zu bilden begann, nur da trat das Gewölbe als ein organisches Kunstelement auf. Und dieses fand statt bei der Entstehung des sogenannten romanischen oder Rundbogenstyls.

Obwohl dieser anfänglich sich meist antiker Fragmente zu seinen Werken bediente, so gewann er doch allmählig auch im Einzelnen eine immer entschiedener hervortretende Eigenthümlichkeit, Selbstständigkeit und Durchbildung, so dass viele spätere Werke, z. B. die Dome zu Speier und zu Worms u. m. a. als wahrhaft schöne und bedeutende Kunstwerke bezeichnet werden dürfen.

Die durch die Kreuzzüge entflammte Phantasie, vielleicht auch die durch jene vermittelte Bekanntschaft mit den Bauwerken der Araber, störte plötzlich die glücklich begonnene Entwickelung des unsern Bedürfnissen und Materialien so angemessenen Rundbogenstyls, und zwang denselben sich dem allgemeinen Charakter jener Zeit anzuschliessen und in phantastischeren Gebilden das allem Irdischen entsagende und allein zum Himmel strebende Gefühl auszusprechen. Die festen Säulen und Pfeiler, die in ihrer Masse und ihren Verhältnissen dem Verstande eine völlige Evidenz der Statik gewährten, wurden allmählig immer mehr gegliedert, emporgereckt, und in kühneren Combinationen verwendet, bis endlich der Stein seine Starrheit fast gänzlich verloren, und gegen ein vegetabilisches Leben vertauscht zu haben schien. Die Evidenz der Stabilität, als prosaische Befriedigung des Verstandes, musste den Wundern der künstlichsten und gewagtesten Constructionen und Abwägungen von Schub und Gegenschub weichen, wodurch

freilich die constructive Technik zu einer nie vorher gekannten Höhe gedieh.

So bewundernswürdig und in ihrer Art unübertrefflich manche Dome in diesem Style sind, — so vorzugsweise für christliche Tempel angemessen dieselben unserem Gefühle diese Bauweise darstellen, so ist doch nicht zu leugnen, dass sie ihre Lebensperiode bereits vollständig durchlaufen ist, und nun als etwas vollkommen Abgeschlossenes und Vollendetes hinter uns liegt, und gegenwärtig nur als ein erhabenes Monument einer, obwohl begeisterten, doch einseitig bewegten Zeit dasteht. Dieser Styl ist gleich dem griechischen eines natürlichen Todes gestorben. Beide haben alle Lebensstufen, vom Keim an bis über die Blüthe hinaus und zum tiefsten Verfall hinab, durchlaufen. Eine Wiedererwekkung durch menschliche Macht ist bei beiden unmöglich.

Wenn man es noch versucht im altdeutschen Styl zu bauen, ist's ein Gespenst ohne Lebenswärme, welches man wieder heraufbeschwört. Was man auch in jener Weise bilde, stets wird es blosse Copie sein, und als Kunstwerk auch keinen andern Werth, als den der Copie in Anspruch nehmen können. Und je weiter wir von dem Vorbilde abweichen und je eigenthümlicher wir sein wollen, desto unorganischer werden unsere Nachahmungen ausfallen. Nie jedoch werden wir in jenem Geiste ursprünglich

schaffen können, weil wir uns nicht mehr in ihn zurückzuversetzen vermögen. Aber gesetzt auch, dem Künstler gelänge dieses durch stetes darauf gerichtetes und alles Andere ausschliessende Studium, — hat er die Macht, das Volk, die Interessen und den Geist der Zeit auch wieder *in integrum* zu restituiren?

Und darin liegt der Grund, wesshalb heutigestags meist nur ein sehr armseliges Surrogat für jenen herrlichen Styl geboten zu werden pflegt. Denn blosse Spitzbögen bei Fenstern und Thüren machen noch nicht den altdeutschen Styl aus. Für den ganzen darin bedingten Reichthum an plastischem und architektonischem Schmuck, zu dessen Vollendung selbst in der günstigsten Zeit jene ungeheuren Hülfen und Beiträge, welche die Frömmigkeit des Volks freiwillig und enthusiastisch darbot, und Jahrhunderte der Arbeit in höchst seltenen Fällen genügten, — fehlen uns selbst die allernothdürftigsten Mittel.

Wie könnten wir nun je im Ernst an die Wiederherstellung jener Bauweise denken, die auch nicht Eine Stütze in der Gegenwart mehr findet!

Das in der Geschichte einzig dastehende Beispiel der Restauration eines Domes, wie der zu Köln, bekräftigt eher das Obige, als es dasselbe widerlegt. Aus der ganzen Art, wie die Theilnahme des Publikums — es ist nicht mehr das Volk, — sich dabei auslässt, geht hervor, dass es nur

ein historisches und patriotisches Interesse ist, und dass es selbst den wohlgemeintesten und dringendsten Aufforderungen, und dem grossen Beispiele des Königs schwerlich gelingen wird, jene Theilnahme so zu steigern, dass davon eine, wenn auch späte, doch gänzliche Vollendung jenes herrlichen Werks zu erwarten stände.

Was in dieser Richtung an andern Orten geschieht, treibt eben so wenig aus dem Volke hervor, sondern verdankt seine Förderung meist einzelnen Individuen, die indess gleichwohl darin weniger eine unerschütterliche und festbegründete Ueberzeugung zu bethätigen scheinen, als vielmehr Liebe zu dem bloss Historischen in der Kunst, oder gar zur Abwechselung, indem zu derselben Zeit von ihnen auch alle möglichen anderen Baustyle begünstigt werden.

Doch ausser diesen zwischen dem altdeutschen Baustyle und unserer gegenwärtigen Denk- und Gefühlsrichtung bestehenden unausgleichlichen Differenzen, giebt es in jenem noch einen inneren Grund, welcher uns alle ferneren Versuche seiner Wiedereinführung verbietet. Und das ist das Missverhältniss, welches zwischen jenem Style und unserem Materiale und Klima, — zwischen jenem ungeheurem Aufwande und seiner Dauer stattfindet. Fragt auch die reine Kunst als solche zunächst nicht nach Dauer und materiellem Zwecke, und hat sie es zuoberst nur mit dem Gedanken und dessen sinnlichem Ausdrucke

zu thun, so muss doch, — und je trefflicher das Werk, desto lebendiger —, der Wunsch einer möglichst langen Dauer empfunden werden, und zumal bei Werken der Baukunst, die zugleich materiellen Zwecken dienen.

Hiemit wurde bereits die schwache Seite des altdeutschen Styls berührt. Denn wenn selbst die wenigen Werke desselben, deren Vollendung nur die glücklichsten Umstände möglich machten, wenn diese nun noch obendrein eine unausgesetzte Ergänzung und Erneuung der schon während des Baus von den Einwirkungen des Wetters zerstörten Theile erfordern, so dass der Arbeit kein Ende ist, oder der Bau unten Ruine wird, bevor die Spitze ihn krönt, — wie wenig taugt ein solcher Styl für unsere rationelle Zeit! Der durch einen unwiderstehlichen Impuls angeregten Begeisterung verzeiht man wohl ein Unternehmen, das nie zum Ziele gelangen kann; aber einer ruhigen Besonnenheit nie. Was dort schön und erhebend ist, nennt man hier mit Recht unvernünftig.

Daher, — um es nochmals zu wiederholen —, ist der altdeutsche Baustyl, soviel Bewunderung seine herrlichen Werke verdienen, so tiefe Achtung das religiöse Gefühl, aus dem er entsprang, uns abnöthigt, als abgeschlossenes Eigenthum seiner Zeit, für uns nur ein erhabenes Denkmal, welches anzutasten eine heilige Scheu uns verbieten sollte, — ein Heiligthum, das wir zu Al-

tagszwecken auf öffentlichem Markte nicht profaniren dürfen. Ehe das dreizehnte Jahrhundert nicht wieder zurückgekehrt sein wird, wage es Niemand dessen Eigenthum wieder in Cours zu setzen. Sollte jenes aber so gewiss geschehen, wie es nicht geschehen wird, und wie je schon eine Zeit wiedergekehrt ist, so wird auch von selbst, und ohne alle künstliche Wiederbelebungsmittel sein Baustyl, als dessen eigenste Blüthe, wieder daraus hervorwachsen und in derselben Schöne prangen, wie vordem. — Leider, oder Gottlob, ist aber nur die Natur, und in ihr die Materie, an wiederkehrende Perioden gebunden. Die Planeten vollenden ihre vorgeschriebenen Bahnen um die Sonne, und kehren an dieselben Punkte in bestimmten Zeiten zurück, — sie wälzen sich um ihre Axen, und machen sich ihre wiederkehrenden Tage und Stunden; — die Pflanzen keimen, blühen, reifen und werden wieder zu Erde, damit daraus abermals Pflanzen keimen, blühen und reifen können; — selbst die Hülle des Menschen wird wieder zu Staube, von der sie genommen ward; — überall in der Natur ein ewig wiederkehrender Cyklus, — ein kreisendes Rad, dessen Speichen wir wiedererkennen. Nur der Geist kehrt nie wieder; er ist ein Strom, in dem jede Welle die Grenze ist einer vergangenen Ewigkeit und einer zukünftigen.

Diese stetige Bewegung und Entwickelung im Reiche des Geistes, welche niemals und nirgends

dieselben Früchte zweimal zeitiget, verbietet uns auch den romanischen oder Rundbogenstyl, wie er sich bereits vor dem dreizehnten Jahrhundert ausgebildet hatte, von dort unmittelbar in unsere Zeit herüber zu pflanzen. Weil derselbe aber die unseren sämmtlichen geistigen und materiellen Anforderungen so vollständig entsprechenden Elemente, namentlich das Gewölbe, besitzt, und auch schon eine organische Ausbildung derselben im Sinne einer lebendigen Kunst mit Glück begonnen hatte, und nur durch äussere Einwirkungen darin unterbrochen wurde, und also noch nicht nach vollständig durchlebten Perioden des Wachsens, Blühens und Verfalls als ein Vollendetes, Abgeschlossenes daliegt, so muss dieser Styl nothwendig unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich ziehen. Nicht aber desshalb, weil das, was er mit dem Geiste seiner Zeit gezeugt hat, als Wechselbalg der unsrigen untergeschoben werden könnte, sondern weil die seinen Elementen inwohnende Vernunftmässigkeit und unerschöpfte Gesundheit dieselben befähigt mit dem Geiste unserer Zeit eine fruchtbare Verbindundung einzugehen, und darin die Grundlagen einer eigenthümlichen, allen unseren geistigen und materiellen Bedürfnissen entsprechenden lebendigen Kunst zu bilden.

Diese ungebrochene Vitalität erweiset der Rundbogenstyl auch in mannichfachen Werken, welche die neuere Zeit darin entstehen sah. Fast

aller Orten sind es diejenigen, welche einen selbstständigen Charakter und schöne Originalität mit Zweckmässigkeit und einer unseren Baustoffen gemässen tüchtigen Construction am meisten vereinigen.

Doch es ist hier nicht Absicht, einen unserer Zeit entsprechenden neuen Baustyl zu predigen; sondern es sollte nur H. v. Klenze's Behauptung: dass die griechische Architektur ein Absolutes und ewig Gültiges, und desshalb auch die wahre christliche Baukunst für uns sei, auf ihre Unstatthaftigkeit zurückgeführt werden. Die kleine Digression hinsichtlich des romanischen und altdeutschen Baustyls knüpfte sich von selbst an die Betrachtung jener Behauptung, und bedarf um so weniger einer Entschuldigung, als durch dieselbe der Negation, welche in Bezug auf die Ansichten des H. v. Klenze der Hauptzweck dieser Blätter ist, auch einige positive Winke, als nicht weniger wichtig zur Unterstützung derselben, zu Hülfe kommen.

Die Verschiedenheit unserer Bedürfnisse, namentlich der „lithurgischen“, von denen der Alten, giebt H. v. Klenze selbst zu, und bedauert, dass „leider nur selten das Höchste, was die Architektur jemals schuf, — der griechische Tempel in seiner Reinheit — zu lithurgischen Zwecken angewendet“ werden könne, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen

Zusammenstellung bedürften, „um dieser Bestimmung zu entsprechen.“ *)

Diese kleine Probe von dem Kunsträsonnement des H. v. Klenze wäre allein schon hinreichend, ihm als wahren Künstler vor Mit- und Nachwelt den Stab zu brechen.

Ein griechischer Tempel, — bekanntermassen ein Gebäude, welches die Idee der darin verehrten heidnischen Gottheit architektonisch ausdrückte, — ein solches Werk soll „leider nur selten“ angewendet werden können als christliche Kirche d. h. soll „leider nur selten“ ein Kunstwerk sein, dessen Gepräge der Geist des Christenthums ist!

Wenn die Kunst eines Volks in irgend einer wesentlichen Beziehung steht zu dessen Religion, Charakter und Bildung, wie kann dann ein griechischer Tempel jemals eine christliche Kirche sein, — nicht sowohl der räumlichen Einrichtung, als vielmehr seinem geistigen Ausdrucke nach! Und dass jedes Kunstwerk etwas ausdrücken solle, — zunächst die Idee seines Zwecks, — und seinen dadurch bestimmten Charakter haben müsse, wird doch H. v. Klenze wohl nicht in Abrede stellen.

Um sich jedoch aus dieser Verlegenheit zu ziehen, hat er, wie wir sahen, versucht eine dazu hinlängliche Identität des Christenthums mit dem

*) Anw. zur Arch. des christl. Cultus.

griechischen Polytheismus nachzuweisen. Zu demselben Zwecke achtete er die neue Erfindung eines exoterischen und esoterischen Christenthums für nöthig, und konnte dann, obgleich die Verschiedenheit zwischen dem esoterischen Christenthume und der esoterischen Religion der Griechen sich so ungeheuer gross ergab, dass er dieselbe für ganz aufgehoben hält, wegen einiger anderer Bedenken die Kunst auf das, der exoterischen Religion der Griechen ganz ähnliche exoterische Christenthum, — nehmlich auf die Dichtungen der Vampyre, Hexen, Gespenster und Wehrwölfe verweisen, in welchem Kreise dieselbe das wahre Element für die höhere christliche Plastik gegeben fände. Aus solchen und andern bereits angeführten Gründen fand H. v. Klenze zu Gunsten der Kunst die Einführung des griechischen Zustandes der Religion auch in das Christenthum nöthig, und glaubte, dass der Entwickelung unserer Kunst im antiken Sinne nichts Wesentliches entgegenstehe.

Wer diesem Räsonnement beipflichtet, wird auch gleich H. v. Klenze für einen griechisch-heidnischen Tempel und eine christliche Kirche nur Ein Modell haben, — aber auch nur ein solcher Gleichgesinnter!

In den Worten: „den griechischen Tempel anwenden" spricht sich übrigens ein in unserer Zeit sehr häufig befolgtes Verfahren aus, einem beliebigen Gebäude ein Maximum von Schönheit

und Würde zu ertheilen, — ihm gleichsam die Krone aufzusetzen, indem man „einen griechischen Tempel, das Höchste, was die Architektur jemals schuf" davor stellt. Ob nun ein solches Gebäude eine Kirche, ein Theater, eine Glyptothek, ein Pallast u. s. w. ist, darauf kommt weiter nichts an. Ganz davon abgesehen, dass eine solche Behandlung aller Vorwürfe über einen und denselben Leisten und ohne die geringste Rücksicht auf Charakter, Individualität und Zweck durchaus gegen „eine Entwickelung unserer Kunst im antiken Sinne" ist, und wir darin keineswegs „den einzig richtigen Weg des hellenischen Alterthums" einschlagen: so ist ein solches Verfahren auch nebenbei noch sehr bequem; und es lässt sich auf einen Architekten, der dasselbe befolgt, füglich das Schillersche Distichon auf einen Dichterling beziehen:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein? —

Aus H. v. Klenze's fernerer Betrachtungsweise der Kunst geht noch eine ganz eigenthümliche Ansicht von reinem griechischen Style hervor. Denn obgleich dieser es ist, den er allgemein befolgt wissen will, so gesteht er doch zu „lithurgischen Zwecken", ausser den leider seltenen Fällen, wo der griechische Tempel in seiner Reinheit anwendbar sei, die Nothwendigkeit einer „ganz verschiedenen Zusammenstellung der grie-

chischen Formen" (denn solche sollen beibehalten werden) zu.

Welche unwürdige Begriffe hat H. v. Klenze von der Art und Weise, wie ein Künstler ein Kunstwerk bildet! — Hier sammelt er Formen, und dort setzt er sie nach Belieben und Bedürfniss zusammen, wie ein Kind seine Häuser und Strassen aus den Würfeln und Prismen in seinem Nürnberger Spielkasten! — Giebt es denn gar keinen organischen Zusammenhang zwischen den griechischen Formen und ihrer Zusammensetzung? — Besteht nicht in jedem Kunststyle eben darin die wahre Schönheit, dass die Formen und deren Verbindungsgesetz in vollkommener Harmonie stehen, und dass das ganze Werk in allen Theilen und Rücksichten ein vollendeter Organismus ist, in welchem das Einzelne im Ganzen, wie das Ganze im Einzelnen nothwendig und gesetzmässig bestimmt ist! Wird daher nicht auch eine andere Verbindungsweise auf die Formen modificirend zurückwirken müssen! — Bedingt nicht das Eine das Andere, und entsteht nicht ein echtes Kunstwerk, wie eine Pflanze, in welcher nichts Willkührliches, Zufälliges ist, sondern Alles organisch aus einander hervorwächst! — Man richte einen Blick auf die Geschichte der Architektur, und auch sie wird das Gesagte bestätigen. Der Baustyl eines jeden Volks und einer jeden Zeit hat bei einer verschiedenen Formenzusammenstellung auch darnach modifi-

cirte Formen, und besitzt in beiden verbunden seine Eigenthümlichkeit. Diese Wechselwirkung war es auch zunächst, welcher der romanische Styl seine schwereren und weniger ausladenden Säulen- und Pfeiler-Kapitäle verdankt. Aus der Ueberwölbung der Kirchenschiffe und Chöre ergaben sich starke Mauern oder Strebepfeiler als Widerlager. Wo deren Masse keinen Zweck mehr hatte, also zunächst über dem Ansatz des Gewölbes, entstanden die so sehr charakteristischen kleinen Gallerien und Umgänge. Auf den grösseren Mauerflächen, welche ein weiter geschlossener Raum herbeiführte, musste sich allmählig eine eigenthümliche Dekoration in grossem Massstabe, als: Bogenstellungen auf flach erhabenen Pfeilern und Halbsäulen u. dgl. m. auszubilden beginnen. Endlich dürfte hier auch, als auf beides wesentlich einwirkend, das mehr malerische Gruppirungsprincip zu erwähnen sein, durch welches der romanische Styl sich so auffallend vom antiken unterscheidet.

Indess ist es nicht allein die Art der Verbindung und Anwendung der einzelnen Formen, durch welche letztere bestimmt werden, sondern in noch höherem Masse üben auch das Klima und das Baumaterial ihren Einfluss darauf aus. So genügt statt des griechischen Rinnleistens und der überhängenden Platte des Kranzgesimses — in Aegypten eine Hohlkehle als Krönung der Tempel, da bei dem dortigen Mangel des Regens

auch keine Vorkehrung nöthig war diesen abzuleiten, und das Gebäude dagegen zu schützen. Aus demselben Grunde fehlt den Aegyptern das geneigte Dach.

Dazu im Gegensatze finden wir in der altdeutschen Architektur öfter über einander wiederholte und tief ausgekehlte Gesimse zum Schutz gegen den im Norden häufigern, und wegen des Frostes gefährlicheren, Regens. Dieselben sind aber von sehr geringer Ausladung, damit durch ihre horizontalen Linien nicht die Wirkung der jenem Style besonders charakteristischen vertical emporstrebenden Formen geschwächt würde.

Das Klima, in Griechenland so milde, hätte auch einen unbestreitbaren Einfluss auf die dort erfolgte Ausbildung des Säulen- und Architravbaus. Offene Säulenhallen, als Peripteren und Prostyle, gewährten dort genügenden Schutz, während dieselben in unserem Klima nichts als eine unnütze und unpraktische Dekoration sind.

Was die Abhängigkeit der Hauptformen vom angewendeten Baumateriale anbetrifft, so ist diese schon oben angedeutet worden. Hier werde noch bemerkt, dass das in Deutschland bei Werken im höheren Style am allgemeinsten übliche Material, — der Sandstein, — selten so lange und verhältnissmässig starke Architrave gestattet, dass griechische Portiken in grösserem Masstabe ohne die lügenhaftesten Künsteleien in der Construction damit ausführbar werden. Und wo nun

nicht einmal dieser Sandstein ist, in Gegenden, wo das einzige dauerhafte Material in gebrannten Ziegeln besteht, wie in den Niederlanden, Brandenburg und Preussen, — auf welche Weise sollen da griechische Formen gebildet werden? — Etwa auf ähnliche Art, wie es eine geraume Zeit in Italien Sitte war, da es von einer Kirche hiess: fabbricata col disegno di tale, ed ornata con architettura dal cav. tale? — d. h. soll die Kunst mit Mörtel und Gyps nachträglich an das Gebäude angeklebt werden? — Dann male man lieber das Ganze. —

Man öffne doch Augen und Verstand, und unterrichte sich in den verschiedenen Gegenden selbst, welche Formen sich dort natürlich und zweckmässig aus dem lokalen Materiale gebildet haben, und meistens so bilden mussten! —

Lässt sich demnach ein Wechselverhältniss zwischen den architektonischen Formen und ihrer Zusammensetzung nicht bestreiten, so stellt sich auch die Forderung: rein griechische Formen ungriechisch oder modern zusammenzusetzen, als mit der lebendigen Kunst unverträglich, und folglich als nichtig, heraus; und man wird bei reiflicherem Nachdenken und mässigem künstlerischen Gefühl ferner nicht umhin können auch die streng griechischen Formen aufzugeben, sobald man deren Zusammensetzung

im griechischen Geiste für uns und unsere Zwecke für unzureichend erklärt. —

Der erfindungsreiche H. v. Klenze jedoch wird durch solcherlei Beweise schwerlich sich aus dem Felde schlagen lassen. Gesetzt auch, er hätte hier einige Positionen aufgeben oder wenigstens im Schach lassen müssen, was ficht das ihn an, so lange er noch seine Hauptbatterie mit dem historischen groben Geschütze im Hinterhalte hat, das er so meisterhaft zu gebrauchen weiss! — Dieses fährt er jetzt auf, und sagt: *)

Dass, weil das erste Christenthum ganz im griechischen und römischen Gewande erschienen sei, — und griechische und römische**) Häuser, Tempel und Basiliken es gewesen seien, welche die Christen zu ihrem Gottesdienste gewählt hätten, — auch alle christliche Kunst nach antiker Art gebildet sein solle, wie sie zur Zeit Christi wirklich gewesen sei!! —

Es wäre kaum zu verwundern, wenn H. v. Klenze mit dem Graus einer solchen Logik seine Gegner zum Weichen brächte; denn die geht im wahren Sinne des Worts über alle Begriffe.

*) Anw. zur Arch. des christl. Cultus.

**) Es scheint, als liesse H. v. Klenze desshalb, weil damals griechische und römische Gebäude durcheinander vorkamen, auch das römische Gewölbe für unsere Kunst zu.

Nicht dieser Schluss, — denn über den bedarf es weiter keiner Worte, — sondern das Verhältniss des frühesten Christenthums zur heidnischen Kunst erfordert noch einige Bemerkungen.

Als das Christenthum auftrat, fand es freilich im grössten Theile des römischen Reichs griechische Bildung, Kunst und Sitte vor, und in dieser nur durch die römischen Eroberungen möglich gewordenen Verbreitung klassischer gemeinsamer Bildung, — selbst innerhalb dem bis dahin mit seiner beschränkten Nationalität einer Weltreligion, wie die christliche es sein sollte, abgeneigten Judäa, — hat die Vorsehung offenbar die Möglichkeit einer schnellen Ausbreitung der neuen Lehre herbeigeführt. Was war nun natürlicher, als dass das Christenthum sich alles dessen, was es unter diesen Umständen vorfand, zu seinen Zwecken bediente, sofern es durch seinen Geist nicht daran gehindert wurde! Dahin gehörte zunächst die griechische Sprache. Denn wollten die Christen unter Griechen leben, und ihre neue Lehre unter diesen fortpflanzen, so mussten sie auch griechisch reden Ja, es ist mehr als wahrscheinlich, dass Johannes und die späteren Kirchenväter sogar einzelne Lehren und Ideen, welche aus der neu-Platonischen Philosophie hervorgegangen waren, in das Christenthum aufnahmen, und in dessen Geiste deuteten und verklärten.

Gegen die griechische **Kunst** jedoch mussten die Christen nothwendig eine feindliche Stellung annehmen, weil diese, wie sie vorlag, nur ein poetischer Ausdruck des hellenischen Polytheismus war. Der Kampf gegen diese Kunst und ihre Gebilde war zugleich ein Kampf gegen die griechischen Götter.

Was indess die Architektur anbetrifft, deren man durchaus nicht entbehren konnte, so war es nicht ein ästhetisches Bedürfniss, sondern lediglich ein materielles — nehmlich das eines Versammlungsortes für die Gemeine, — dessen Abhülfe sie gewähren sollte. Als den etwas mehr consolidirten Gemeinen in der Folge öffentliche Gebäude zu ihrem Gebrauche eingeräumt wurden, waren es wieder dieselben Anforderungen, welche an sie gestellt wurden. Was diese in ästhetischer Rücksicht noch ausserdem leisten mochten, kam nicht in Betracht, und war für die Christen als Christen gar nicht vorhanden. Da nun zufälligerweise die räumliche Einrichtung der grossen Gerichtshäuser — Basiliken genannt — unter allen andern Gebäuden den Zwecken der Gemeinen am vollständigsten entsprach, so wurden die neuen christlichen Versammlungshäuser auch diesen ähnlich erbaut. Denn die Christen machten kein Volk aus, und hatten desshalb auch keine eigene Kunst. Sie nahmen nur dasjenige an, was sie um sich her vorfanden. Dass dieses griechisch war, traf sich zufällig. Es hätte

eben sowohl indisch gewesen sein können, wenn die Christen zuerst sich in Indien ausgebreitet hätten. Nach dieser zufälligen und gegen das Christenthum ganz indifferenten griechischen Umgebung zu urtheilen: dass die ursprüngliche Kunst des Christenthums die griechische gewesen, und daraus zu folgern, dass sie es auch in alle Ewigkeit bleiben müsse, ist gleich unrichtig. Mit demselben Fug und Recht könnte man von uns auch fordern, uns altgriechisch zu kleiden, unsern Leib mit Oel zu salben, und griechisch zu reden; denn auch dieses war damals Gebrauch.

Wird aber der Umstand erwogen, dass allmählig aus der griechischen Kunst sich ein eigenthümlicher Charakter entwickelte, zunächst in den christlichen Bauwerken, und besonders an den Basiliken, obwohl man die Einrichtung der vorchristlichen Basiliken im Wesentlichen als zweckmässig beibehielt, so folgt aus dieser sich immer weiter von dem griechischen Style entfernenden Eigenthümlichkeit, dass die ästhetische Ausbildung der griechischen Basilike dem Geiste des Christenthums unangemessener war, als deren räumliche Einrichtung den materiellen Bedürfnissen. Erwägt man ferner, dass ungeachtet der vielen und höchst vollkommenen griechischen Tempel, die sich im Umfange des römischen Reichs zerstreut befanden, diese dennoch in der christlichen Kunst keine directe Nachahmung

gefunden haben, so muss es noch deutlicher in die Augen fallen, dass „das Höchste, was die griechische Architektur je erreichte“ nicht auch zugleich das Höchste für die Kunst des Christenthums war.

Und wer möchte nicht jedwedem Bauwerke den seiner Bestimmung entsprechenden Charakter wünschen! Welcher Unterschied aber zwischen dem Zwecke eines Gebäudes, welches einem Haufen Bürger zum Gerichtshofe, Festsaale oder zur Börse diente, und eines solchen, das eine Gottbegeisterte Gemeine zur Verehrung des Höchsten aufnehmen, und mit den Gefühlen der Andacht und Weihe erfüllen soll! — Und beides sollte auf „einem und demselben architektonischen Wege“ zu erreichen sein?

Es wäre überraschend, wenn H. v. Klenze die Entwickelung und Ausscheidung einer christlichen Architektur aus der antik-griechischen nicht mit andern Augen ansähe, und als Ausartung und Barbarei beklagte, was doch eine nothwendige Folge der Auflösung der antiken Welt und des Auftretens des Christenthums war. Diese Ausartung und einreissende Barbarei beweiset eben die Unvereinbarkeit der klassischen Kunst mit dem Christenthume. Im Gefühle dieser Wahrheit liess das letztere eher alles antik Vollkommene fahren, und versuchte sich auf eigenen Bahnen, als dass es den ungleich leichtern Weg der sklavischen Nachahmung eingeschlagen hätte.

Immer, wenn ein neuer Geist gährt und sich zur Herrschaft vorbereitet, muss das Bestehende, das ihm nicht dienen will und kann, untergehen. So auch die ganze antike Welt. Sie war verlebt; eine neue Aera sollte aus ihrer Asche aufsteigen.

Haben wir dadurch nun auch die Ueberzeugung gewonnen, dass das Christenthum eine eigenthümliche und von der griechischen specifisch verschiedene Kunst besitzen müsse, so folgt jedoch daraus auch nicht, was bereits dem H. v. Klenze in Bezug auf die griechische Kunst bestritten worden, — dass diese christliche Kunst ein Absolutes und Unänderliches sein oder werden solle. Wenn auch die christliche Lehre stets dieselbe bleibt, die christlichen Völker werden eine Geschichte haben, und stets fortschreitende, nie wiederkehrende Zustände, als Resultate des in das mannichfach durch Zeit, Nationalität und Sitte bedingte Leben eingebildeten Christenthums zeigen. Diese einander folgenden und ausschliessenden Zustände müssen sich in der jeweiligen Kunst nothwendig und unwillkührlich abspiegeln, und damit auch eine Geschichte der christlichen Kunst ergeben, so dass also die Kunst, als Product aus der ewigen und unänderlichen Religion, und aus den veränderlichen zeitlichen und nationalen Zuständen auch als ein Veränderliches erkannt wird, woraus denn ferner folgt: dass jede

Zeit, und jede eigenthümliche Nation auch ihre eigene Kunst haben wird, und dass die Forderung: etwa den altdeutschen oder griechischen Styl in unsere Zeit wieder einzuführen eben so unverständig ist, als die: dass ein Strom seinen Lauf wieder zurücknähme. Nur das völlig Gleichgültige ist zu allen Zeiten völlig gleich gültig. Jede Zeit hat ihr Recht, und unter Christen ist kein China ohne Fortgang möglich. Alle Bestrebungen zu dergleichen Zwecken werden und müssen vergeblich sein; und ihre etwaigen erzwungenen Resultate werden, als unzeitige Erscheinungen ausser allen verständlichen Beziehungen zu uns, ein einflussloses Dasein haben.

Das bisher besonders auf die Architektur Bezogene bleibt auch in seiner Anwendung auf die gesammte Kunst gültig; und H. v. Klenze's Forderung einer Entwickelung unserer christlichen im antiken Sinne erweiset sich im Allgemeinen eben so unverständig, als sie in Bezug auf die Architektur befunden worden.

Wenn auch das, was H. v. Klenze unter der „materiellen Richtung" versteht, in welcher die Entwickelung der christlichen Kunst im „antiken Sinne" stattfinden soll, nicht recht zu begreifen ist, so scheint auch ausserdem die Unterscheidung einer materiellen Richtung und einer geistigen, die jener gegenüber stände, sehr gefährlich für die Einheit und Ganzheit in der Kunst werden zu können. Ist die geistige

Richtung derselben vollständig bezeichnet, so müssen darin auch alle untergeordneten Bestimmungen hinsichtlich des Materiellen mitenthalten sein.

H. v. Klenze will diese materielle Richtung nun durch „Darstellung der Schönheit lebendiger organischer Natur im Genusse oder Kampfe," — in „Vollendung der physischen Gestalt in höchster Schönheit im Sinne einer in derselben sich abspiegelnden Charakteristik," — weil Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe, — befolgt wissen, und behauptet, dass darum vorzüglich die christliche Religion darauf hingewiesen sei, „vollkommene physische Bildung zu erreichen (?) und zu ehren," und besonders die christliche Kunst: vollkommene Körperschönheit darzustellen, und sagt:

„So, aber auch nur so, kann die Kunst göttlich und echt christlich werden." *)

Dass H. v. Klenze seine Forderung „einer Entwickelung unserer Kunst im antiken Sinne" nicht etwa so versteht: dass wir für unsere, durch das Christenthum, unsere Nationalität, Zeit und ganze Bildung bestimmten, geistigen und materiellen Bedürfnisse uns eine eben so eigene und angemessene Kunst bilden sollen, wie die der Griechen es war für ihre Verhältnisse, —

*) Aphor. Bemerk. S. 344.

dieses ist aus dem Bisherigen keineswegs zu verstehen, und geht noch deutlicher aus folgenden Stellen hervor. H. v. Klenze urtheilt:

„Aus allen diesen Gründen hat in neuester Zeit auch vorzugsweise die Bildhauerei, welche rein und ohne zelotisch-mönchische und mittelalterliche Elemente den Weg der Antike befolgte, Werke hervorgebracht, welche auf die Nachwelt übergehen werden. Diese Kunst widmete dem Höchsten, was menschliche und christliche Kunst suchen und erreichen kann, der vollendeten Darstellung körperlicher Vollkommenheit, Schönheit und Charakteristik die gehörige Sorgfalt und wählte selbst aus dem Bereiche der alten Mythen solche Gegenstände, welche auf rein menschliche Zustände, Freuden und Leiden sich beziehend, auch den Menschen, er sei Christ oder Heide, gleichmässig ansprechen. In der hohen Anerkennung, welche unsere Zeit den Koryphäen der neuen Bildhauerei, die den Weg antiker Kunst verfolgten, schenkt, giebt sie einen Beweis, dass sie das Rechte wohl zu würdigen weiss, wenn man es ihr darbietet, und für echt antike Auffassungsweise neuer Kunstwerke wohl empfänglich ist."

„Geht diese Kunst, wie es zu hoffen ist, auf demselben Wege fort und eignet sich noch das an, was Vorurtheil und Gewohnheit ihr bis jetzt

*) S. a. a. O. S. 345.

entzogen haben, nehmlich den Reiz antiker Pracht und Farbe, so ist ihr Erfolg für Mit- und Nachwelt gesichert, und es wird wenigstens Ein Zweig der höheren Kunst der Nachwelt beweisen, dass unsere Zeit das Treffliche leisten konnte, wo sich ihr nicht falsche Begriffe entgegenstemmten.“

Ob die in unserer Zeit am allgemeinsten befolgte Richtung in der Bildhauerei vorzugsweise von christlichem Geiste beseelt ist, bedarf keiner weiteren Erörterung, und eben so wenig der Ausspruch: dass unsere Zeit durch die hohe Anerkennung, welche sie den Koryphäen der neuen Bildhauerei die den Weg antiker Kunst verfolgten, schenkt, einen Beweis dafür liefert, dass sie das Rechte — nehmlich für uns Christen — zu würdigen weiss, und für echt antike Auffassungsweise neuer Kunstwerke wohl empfänglich ist. H. v. Klenze fährt dann fort:

„Die historische und christliche Malerei der neueren Zeit hat bis jetzt einen anderen Weg, als den von uns bezeichneten, verfolgt, und desshalb auch, trotz der vielen und wahrhaft grossen Talente unter den Künstlern, noch kein festes natur- und sachgerechtes Princip errungen und festgestellt.“

Welche Kunst jedoch im Allgemeinen mehr im Geist des Christenthums und der daraus entsprungenen gesammten Denkweise und Gefühlsrichtung sich ausgebildet hat, — die Bildhauerei,

oder die „historische und christliche Malerei" kann schon das Mass des Anklanges und der Theilnahme, dessen sie im Volke sich erfreuen, entscheiden, wird indessen weiter unten noch näher erörtert. Aber schon hier mag die Bemerkung Platz finden, dass auch die christliche Malerei, sofern sie ihre Vorwürfe mit directer Beziehung auf unsere Religion wählt, dem Kunst-Sprachgebrauche nach eben sowohl eine historische ist, als diese und jede andere, die von und für uns geübt wird, eine christliche sein soll. Die Historienmalerei steht z. B. der Genre- und Landschaftsmalerei, — die christliche Malerei aber der heidnischen, oder allgemeiner, der nicht-christlichen gegenüber. Vielleicht hat der Verf. historische und religiöse Malerei sagen wollen. Es findet diese Bemerkung jedoch nur für denjenigen Theil der Leser hier statt, welcher nicht mit H. v. Klenze ausser der christlichen Kunst, oder statt ihrer, auch noch eine heidnisch-griechische unserer Zeit einimpfen will.

Einer kurzen und mitunter etwas sonderbaren Charakteristik der Bestrebungen in der Malerei seit Rafael und Michel Angelo bis zur neuesten Zeit beschliesst H. v. Klenze mit folgender Prophezeiung: *)

„Machen sich die grossen Künstler unserer Zeit von allen falschen und die freie Entwickelung ihres Genius beschränkenden Theorien und

*) Aphor. Bemerk. S. 350.

artistischen Sophismen, von falscher Symbolik der byzantinischen, scholastischer Verdrehung und Subjektivität der mittelalterlichen und der wilden Naturnachahmung früherer germanischen Schulen los und eignen sich endlich das einzig *wahre* und *christliche* und *fromme* Princip *antiker Kunst* an, so wird es ihnen bestimmt sein, sich hoch über jene gefeierten Meister des 15. Jahrhunderts zu erheben und den Typus christlicher Kunst, welchen der Geschichte Wechselfälle verwirrten, zu bilden und lange Zeit festzustellen, was selbst der göttliche Rafael während seines kurzen Lebens nicht zur Vollendung bringen konnte. Aber allein, dass er diesen *höchsten Typus antiker Kunst*, wie schon gesagt, *wenn auch nicht mit klarem Blicke*, aber doch ahnend zu *suchen schien*, macht, dass der skoptische Ausspruch Nicolaus Poussins — gegen die Antike wäre Rafael nur ein Esel — höchst ungerecht erscheint. Einstweilen aber, und bis jener Typus christlicher Malerei festgestellt ist, (nachher nicht mehr?) wird es ein Jeder sehen und fühlen, wie wenig Anklang und Wurzel die Werke der neueren christlichen Malerei, wo sie *individuellen Aberrationen* und nicht dem stetigen Principe der Schönheit und Charakteristik, wie die Antike, folgen, trotz aller materiellen Ausdehnung, trotz aller Anpreisungen der Kunstskribenten und Kunstzeitungen, im Volke und in den Lebensorganen der Nationen finden."

Das mögen unsere grossen Meister sich zur Lehre dienen lassen! Das wahre und christliche und fromme Princip antiker Kunst sollen sie sich aneignen. Können sie in den Worten: christliches Princip antiker Kunst keinen vernünftigen Sinn finden, so mögen sie H. v. Klenze nur um nähere Erklärung ersuchen. Denn ein Mann, der den armen Rafael gegen den ungeschlachten Poussin auf eine so gnädige Weise in Schutz nimmt, obgleich er doch tief auf ihn herabzusehen sich berechtigt weiss, — ein Mann, der den höchsten Typus antiker Kunst, den jener Rafael, wenn auch nicht mit klarem Blicke, aber doch ahnend nur zu suchen schien, wirklich gefunden hat, und in aphoristischen Bemerkungen der Welt klar darlegt, — ein solcher wird sich gewiss auch nicht weigern, seine dunkelen Orakel genügend auszulegen.

Dass die Werke der neueren christlichen Malerei so wenig „Anklang und Wurzel" fänden, ist aber ein offenbares unbilliges Vorurtheil; denn gerade die christliche Malerei, und besonders, wie dieselbe in so ausserordentlichen Erscheinungen in München in den Meisterwerken eines Cornelius u. a. m. sich zeigt, hat durch ganz Deutschland eine unendlich wärmere Theilnahme erregt, als viele ebenfalls dort entstandene Werke anderer Art in modern-antikem Style, deren kostbares Material und technische Vollendung

wohl Staunen erregen, die aber das Gefühl kalt und unbefriedigt lassen. Doch welche Richtung auch die verkehrte sein und den gerechten Anforderungen unserer geistigen und materiellen Bedürfnisse widersprechen mag, — dem Schlussworte des H. v. Klenze werden weder die Anhänger der Einen noch der Andern ihre Zustimmung versagen:

„Was aber in der Kunst diesem allgemeinen Strome der Zeiten nicht folgen will, wird überfluthet und vergessen werden." —

Sehen wir auf die bisherigen Erörterungen der aus den Schriften des H. v. Klenze gezogenen Stellen zurück, und bringen die darin gegebenen Ansichten und Grundsätze möglichst in Zusammenhang, so finden wir darin, was auch bisher im Einzelnen öfter nachgewiesen worden, ein gänzliches Verkennen des Geistes, der die neuere Zeit im Gegensatze zu der antiken belebt, und ein durchgängiges Uebersehen des grundwesentlichen Gngensatzes der sogenannten klassischen und der romantischen Kunst.

Wollen wir nicht, wie Göthe (S. Eckermann's Gespr.) das Klassische das Gesunde, und das Romantische das Kranke nennen, sondern zwischen beiden einen sachgemässen Unterschied auffinden, so müssen wir diesen in der eigentlichen Bedeutung, welche sich nachweisslich mit dem Worte: Romantisch verband, suchen.

Bei den von den Römern unterjochten Völkern, besonders bei den Spaniern, Italienern und Südfranzosen, hiess die aus der Lateinischen allmählig entstandene Sprache: el Romance; — für jene Völker also hiess el Romance die Muttersprache. Aus andern gelehrten Sprachen, namentlich der lateinischen, in diese neuere Sprache übertragen, und zuletzt selbst in derselben überhaupt schreiben und reden, hiess: romancear. Daran knüpft sich nun zugleich die Bedeutung des relativ Modernen in Bezug auf das Antike, — des Christlichen in Bezug auf das Nichtchristliche; kurz, Romantisch bezeichnet den ganzen Gegensatz zwischen der durch das Christenthum erzeugten neuen Weltanschauung und der bis dahin gültig gewesenen antiken. Und diese Bedeutung ist offenbar diejenige, welche der, in unsern jetzigen Sprachgebrauch, wiewohl ziemlich verworren und auf mannichfache Art beschränkt, eingeführten, am meisten entspricht.

Romantisch ist demnach zunächst der Gegensatz von antik. Sofern uns nun das Antike als klassisch gilt, können wir auch das Romantische dem Klassischen entgegenstellen.

Das Romantische ist nun ein unmittelbarer Ausfluss aus dem Christenthume, und steht in der engsten Beziehung zu der durch letzteres geweckten und begünstigten Subjektivität und der damit freier hervortretenden Persönlichkeit. Daher lässt sich der Grundunterschied zwischen der

antiken und modernen Zeit auch so ausdrücken, — dass dort das Objektive, und hier das Subjektive mehr hervortrete; oder dass dort das Aeussere, Sinnliche, — hier das Innere, Geistige vorwalte. Denn das Christenthum dringt in allen Hinsichten auf das Geistige, und ist durchweg auf Gründung und Beförderung eines Reiches des Geistes gerichtet.

Eine solche Neugestaltung der gesammten Welt- und Lebensansicht musste nothwendig auch wichtige Folgen für die Kunst haben. Ist nun die Kunst diejenige Thätigkeit, vermittelst welcher einem Aeusseren und den Sinnen Erfassbaren ein geistiger Ausdruck verliehen wird, so ist es einleuchtend, dass dieselbe sowohl in der antiken Welt, als in der modernen an das darin Vorwaltende zunächst sich anschliessen musste.

Desshalb ging die antike Kunst von dem Aeusseren und Sinnlichen aus, und vergeistigte dieses in ihren Gebilden, während die romantische, christliche oder moderne Kunst vom Geistigen ausgeht, und dieses in ihren Werken verkörpert. Während jene idealisirt, realisirt diese. Indess idealisirt auch die christliche Kunst zu gleicher Zeit, insofern sie das Sinnliche der dadurch darzustellenden Idee gemäss verklären und erheben, d. h. eben: idealisiren muss.

Die antike Kunst konnte bei ihren Darstellungen um das zu findende Correlat begreiflicherweise nicht leicht in Verlegenheit kommen, da

jedes Sinnliche, Aeussere einem Geistigen, Inneren, — seinem eigenen Begriffe — entspricht. Ungleich schwieriger wurde es der modernen Kunst, indem nicht zu jedem Geistigen ein adäquates Sinnliche, d. h. ein Aeusseres, das jenes unmittelbar und geradezu ausdrückt, gefunden wird, weil das Reich des Geistes unendlich, während das der Natur für unsere Sinne ein endliches und beschränktes ist.

Hieraus erklärt sich auch, wesshalb die antike Kunst so vorzugsweise auf die vollendetste Darstellung der Gestalt, und besonders des menschlichen Leibes, ausging. Denn sollte dadurch das Ewige, Göttliche geradezu ausgedrückt werden, so musste auch die Gestalt selbst über das Mass der wirklich möglichen Schönheit bis zur idealen gesteigert werden, weil nicht bloss an, sondern durch und mit dieser das Göttliche bezeichnet werden sollte. Die vollendetste Nachbildung, auch selbst des schönsten Menschen, gab dem Gefühle des Griechen nur ein Menschen- aber kein Götterbild. Dieses musste, entkleidet von aller zufälligen Individualität und aller menschlichen Subjektivität, ein höher charakterisirtes Allgemeines und Objektives sein. Es wird dieses verständlicher durch eine unmittelbare Vergleichung schöner antiker Göttergestalten mit den gelungensten der modernen Kunst, namentlich der Malerei, welche vom Geiste der Antike unabhängiger ist, als die Plastik.

Anders stellt sich dieses Verhältniss in der modernen Kunst dar. Sie vermag das Allgemeine und Objektive nur am Besondern und Subjektiven auszudrücken. Weil sie nicht immer ein Sinnliches findet, welches dem Geistigen vollkommen adäquat wäre, so muss ihr zu diesem auch ein demselben nicht entsprechendes Sinnliche als Gerüst und Träger des Gedankens genügen. Dabei ist offenbar eine vollendete Körperschönheit nicht so wesentlich als die Composition und deren symphonische Anordnung, weil es weniger einfache Personificationen sind, worin die Aufgabe der modernen Kunst besteht, als vielmehr Explicationen und Schilderungen. Stellt sich in der letzten Art der Darstellung nun das sogenannte Malerische ein, so kann man sagen, dass die antike Kunst mehr auf das Plastische und scharf Bestimmte ausgeht, die moderne hingegen mehr auf das Malerische, welches besonders durch harmonische Zusammenstimmung sowohl des Plastischen, als auch der Licht- und Farbverhältnisse mehr unbestimmt und magisch wirkt.

Werden bei diesem Unterschiede auch zugleich die verschiedenen Anknüpfungspunkte der antiken und modernen Kunst, — nehmlieh jener zunächst an das Sinnliche, und dieser zunächst an das Geistige — erwogen, so kann die gänzliche Unähnlichkeit der aus beiden entsprungenen Werke nicht mehr auffallen. Wollte die antike Kunst

z. B. eine Quelle darstellen, so bildete sie dieselbe in weiblicher Gestalt als Nymphe. Will unsere Kunst die Gefühle der Ruhe und erquickenden Einsamkeit durch ein Bild hervorrufen, so wählt sie dazu als Hauptgegenstand vielleicht ebenfalls eine Quelle; aber wie anders wird diese hier genommen! Während dieselbe dort personificirt wurde, wird sie hier in einem landschaftlichen Ganzen geschildert; und statt dass dort die leblose Natur in der Gestalt der Nymphe vergeistigt wurde, wird hier eine Gemüthsstimmung durch die leblose Natur versinnlicht.

Und dieses gilt von der gesammten neueren Kunst. In der Architektur z. B. unterscheiden sich die modernen Werke, besonders die im Rundbogenstyle, von den antiken durch eine vorwaltend malerische Gruppirung.

Durch die Kunst kann nun ein Geistiges auf zwei Wegen zum Ausdrucke gelangen; entweder

1. indem dasselbe durch ein ihm adäquates Aeusseres geradezu dargestellt wird, so dass das Bezeichnende und das Bezeichnete im Kunstwerke als congruent zusammenfallen, oder
2. indem es durch ein ihm unangemessenes und unähnliches Aeusseres nur sinnbildlich angedeutet wird.

Jene erste Kunstform ist die eigentlich klassische, und die letztere die symbolische.

Da es in der Natur des menschlichen Geistes liegt, allgemeine Ideen und übersinnliche Beziehungen eher auf dem Wege der Kunst durch Bild und Poesie auszudrücken, als auf Verstandesbegriffe zurückzuführen — wesshalb die Kunst der Wissenschaft vorhergeht, — diese Ideen und übersinnlichen Beziehungen jedoch zunächst religiöser Tendenz sind, und desshalb nicht sofort durch Aeusseres und Sinnliches geradezu bezeichnet und dargestellt werden können, so folgt daraus, dass alle Kunst ursprünglich religiös und zugleich symbolisch ist.

Die moderne Kunst, wo sie es mit religiösen Vorwürfen zu thun hat, denen die unmittelbare Darstellung durch Sinnliches in klassischer Weise so selten genügt, wird also besonders auf die symbolische Richtung hingewiesen sein. Da aber diese, wie sie vorhin definirt worden, nur einer sehr niedern Stufe der Kunst angehört, indem fast gar nichts von der Vollendung der Darstellung für die Bedeutung abhängt, und z. B. das Bild des Löwen, als Symbol der Stärke und Grossmuth, gleich bezeichnend bleibt, wie unvollkommen es auch gebildet sein mag, so lässt sich schon im Voraus annehmen, dass die Symbolik der christlichen oder romantischen Kunst wesentlich verschieden sein wird von dieser ursprünglichen.

In der christlichen Kunst ist es nun das Klassische, was sich mit dem Symbolischen verbindet,

um dieses letztere in die wahre Kunst einzubilden. Es muss nehmlich die Idee, das Geistige, durch ein Sinnliches — nicht etwa bloss sinnbildlich angedeutet, — sondern vollkommen ausgedrückt erscheinen; und dieser Ausdruck ist erst als das Sinnbild eines höheren Gedankens zu betrachten. Daher ist die christliche Symbolik immer mystisch, während die ursprüngliche emblematisch oder hieroglyphisch genannt werden kann. Das Abendmahl Ckristi z. B. durch vollkommen entsprechend charakterisirte Gestalten klassisch dargestellt, giebt das mystische Symbol der Vergebung unserer Sünden. Als hieroglyphisches oder emblematisches Symbol würde der blosse Kelch zu betrachten sein. Daraus ergiebt sich von selbst, dass eine solche höhere Symbolik keinerlei künstlerische Vollendung ausschliesst.

Diese der modernen Zeit vorwaltend eigene mystisch-symbolische Kunstform kann man die romantische im eminenten Sinne des Worts nennen. Sie durchbricht die Schranken der Endlichkeit, indem sie die Kunst weder auf solche Darstellungen beschränkt, bei welchen die Idee selbst in Gestalt verwandelt erscheint, noch gar auf die ersten kindlichen Versuche hieroglyphischer Andeutung, sondern indem sie auch das Symbol vergeistigt.

Während die antike Kunst nur überhaupt dasjenige auszudrücken vermochte, was sich durch

die Gestalt aussprach, und an ihr gezeigt werden konnte, ist der romantischen Kunst die Darbildung der feinsten und geistigsten Beziehungen bis zu den dunkelsten prophetischen Ahnungen möglich. Sie vermag nicht allein ein inneres Seelenleben zu schildern, als ihren Menschenbildern inwohnend, sondern sie weiss sogar Gemüthsstimmungen und Empfindungen in uns anzuregen durch vergeistigte Darstellungen aus der unorganischen Natur und dem Pflanzenreiche, nehmlich in der Landschaft. Die Natur an sich stumm und still, wird dadurch eine tönende Memnonssäule. Besonders ist es, wie wir gefunden haben, das eigentliche Malerische, was die modernen Gebilde vor den antiken voraushaben, und durch welches ihnen ein vorwaltend subjektiver Charakter verliehen wird zum Gegensatz der Objektivität der klassischen.

Bei solcherlei Bedürfnissen muss es einleuchten, dass die Plastik als selbstständige Kunst der christlichen Kunstrichtung wenig genügen musste, und dass sie meistens nur in ihrer ursprünglichen klassischen Tendenz beibehalten werden konnte, da die blosse Gestalt offenbar dem höheren Geiste des Christenthums nicht Anknüpfungspunkte genug darbot. Vornehmlich musste aber die Malerei mit ihren reichen und mannichfachen Mitteln für den Ausdruck des Geistes sich zur vorherrschenden romantischen Kunst (— von Poesie und Musik wird hier abge-

schen) — eignen, was sich auch zeigte, sobald nur die noch durch die Byzantiner fest gehaltene antike Tendenz derselben durch Giotto und seine Nachfolger glücklich überwunden und beseitigt war.

Dass dieser unserer modernen, christlichen oder romantischen Kunst nun nicht etwa auch bloss christliche Süjets zu ihren Schöpfungen dienen sollten, liegt auf keine Weise in ihrem Wesen begründet. Sie darf sich vielmehr in unbeschränkter Freiheit überall hinwenden, wo sie dem Menschen verständliche und wesentlich ansprechende Vorwürfe findet; denn Alles, was der Mensch mit seinem Geiste zu umfassen vermag, gehört ihm. Desshalb soll auch die griechische Mythe keineswegs für unsre Kunst verschlossen sein, da dieselbe uns, wenn auch keine religiöse, doch poetische Wahrheit und Schönheit in den reizendsten Einkleidungen in unerschöpflicher Fülle darbietet. Die Art und Weise aber, in welcher diese antiken Vorwürfe durch unsere Kunst wiederzuschaffen sind, soll sich unserer, durch das Christenthum bedingten, Geistes- und Gemüthsrichtung accomodiren. Dieselben müssen gleichsam in unsere Sprache übersetzt werden. Denn nur an ihrem Verständniss in rein menschlichem Sinne kann uns etwas gelegen sein. Aus dem Gesichtspunkte der alten Griechen mit ihrer scharf abgeschlossenen Nationalität, mit ihrer von der unsrigen so wesent-

lich verschiedenen religiösen und ästhetischen Bildung u. s. w. vermögen wir jene Dichtungen bei dem besten Willen ja doch nicht anzusehen. Warum nun dennoch altgriechische Darstellungsweise fordern, deren unsere Zeit eben so wenig fähig ist, als der altgriechischen Anschauungsweise! — Aus dem Gesichtspunkte unserer Bildung müssen wir dieselben auffassen und darstellen, wenn sie für uns geniessbar und verständlich werden sollen. Und das haben auch die grössten Maler von Rafael bis zu Cornelius sich zum Ziele gesetzt. Nur aus einem Vorurtheile konnte der Vorwurf über des letzteren Darstellungen in der Glyptothek fliessen: dass dieselben nicht in echt griechischem Geiste gedacht und erfunden seien. Ganz recht! Wer vermag das aber in unserer Zeit überhaupt? — und wer, darüber zu richten? — Wir können das alt Griechische nur durch die Brille unserer Zeit sehen, d. h. dasselbe für unsere Kunst übersetzen. Dann aber werden die so entstandenen Werke durchaus verschieden sein von denen der Alten, was wir auch aus der Beschreibung des Pausanias von den Polygnotischen Malereien in der Lesche zu Delphi abnehmen können. Und das soll auch der Fall sein, weil jeder Künstler zunächst für seine Zeit bildet. Darum malte auch Cornelius nicht für alte Griechen, sondern für uns, und bewies der Nachwelt, dass auch unsre Zeit eigenthümlicher Werke fähig sei.

Ein Bild im Sinne der romantischen Kunst, in welchem in der malerischen Gesammtwirkung in der Anordnung der Massen, in Licht und Schatten und Farbe, besonders aber in dem Tone, der Stimmung und dem Helldunkel, ein unaussprechlich feiner Ausdruck erreichbar ist, ein solches Bild muss nothwendig auch eine weit geistigere Darstellung eines antiken Gegenstandes gestatten, als es die alte Kunst erforderte. Mag die antike Malerei immerhin so vollkommen gewesen sein, wie ihre Schwester, die Plastik, so war sie doch jedenfalls hauptsächlich nur auf Darstellung des Charakters und des Affekts, wie beide sich in Gestalt und Gebärde aussprechen, gerichtet. Jene magische und musikalische Gesammtwirkung des Ganzen, — das eigentlich Malerische, — haben die Alten, nach ihrer ganzen Kunstrichtung, und Allem, was wir von ihnen wissen, nicht gekannt und gesucht. Dieses auszubilden und zum Ausdrucksmittel zu machen, konnte nur der geistigen Richtung des Christenthums gelingen, welches ohne dasselbe keine ihm genügende Kunst haben würde.

Aus dem ganzen Gegensatze des griechischen Alterthums zur modernen Zeit, und der antiken Kunst zur christlichen, geht auch die verhältnissmässig geringe Bedeutung des Sinnlichen als solchen für die Kunstdarstellung hervor. Denn nicht mehr ist das Sinnliche dasjenige, durch und mit welchem ein Geistiges dargestellt wird,

sondern es ist hinfort nur das Vehikel des Geistigen, der Träger desselben, das Gerüst, an welchem dieses in die Erscheinung tritt. Ja, je höher der darzustellende Gedanke ist, besonders in der symbolischen Kunstform, desto allgemeiner muss das Sinnliche gehalten sein, desto mehr muss es in den Hintergrund treten, da das Verhältniss der Geltung des Geistigen in einem Kunstwerke kein absolutes, sondern hinsichtlich der Ansprüche des Aeussern ein relatives ist.

Demnach sind für die künstlerische Darstellung folgende Verhältnisse des Geistigen zum Sinnlichen denkbar:

1. das Geistige hat mit dem, dasselbe darstellenden, Sinnlichen gleiche Geltung, oder
2. das Geistige ist vor dem Sinnlichen vorherrschend; oder endlich
3. das Sinnliche ist vor dem Geistigen vorherrschend.

Die Kunstform, welche das erste Verhältniss begründet, ist die ideale oder klassische; die durch das zweite gegebene die symbolische, und die in dem dritten bestehende die reale Kunstform oder das Genre. Das Wesen einer jeden soll nun in Folgendem, so weit es der Zweck erfordert, dargelegt werden.

I. Die ideale oder klassische Kunstform.

Da die klassische Darstellungsweise das Geistige mit dem ihm adäquaten Sinnlichen im Kunstwerke vollkommen identificirt, d. h. den Gegensatz beider in völlige Einheit auflöset, so muss sie auch nothwendig das Sinnliche, dessen sie zu ihren Gebilden bedarf, idealisiren, — also dasselbe aller Zufälligkeiten und für dessen Idee gleichgültigen oder störenden Eigenschaften, kurz, aller durch die Beschränkungen der Zeitwirklichkeit bedingten Mängel und Unvollkommenheiten, welche dasselbe zu einem Individuellen machen würden, gänzlich entkleiden. Das Aeussere darf in einem idealen Kunstwerke durchaus nicht als ein Konkretes und Besonderes, sondern muss als ein Abstraktes, Ewiges, Allgemeines und im Lichte der dadurch auszusprechenden Idee Verklärtes erscheinen.

Dergleichen Kunstwerke sind die Götter- und Heroenstatuen aus der Blüthezeit der griechischen Kunst.

Unrere modernen Darstellungen der Art, und namentlich durch die Malerei, sind selten rein von diesem klassischen Gesichtspunkte aus geschaffen, sondern machen mehr oder weniger Ansprüche auf symbolische Bedeutung. So z. B. Rafaels Parnass. Dieses Gemälde stellt uns nicht

Apoll und die Musen dar als verkörperte Ideen und personificirte Künste und Wissenschaften, sondern als Symbole derselben, worauf auch besonders die angebrachten Porträts von Dante u. A. hinweisen.

Die Werke unserer Plastik, namentlich in der Richtung, welche Thorwaldsen verfolgt, entsprechen der klassischen Kunstform am meisten, wesshalb in ihnen auch vorzugsweise das antike Kunstprincip in unserer Zeit repräsentirt wird.

In dieselbe Kathegorie gehört auch ferner ein grosser Theil der Werke, welche aus unserer sogenannten Historienmalerei hervorgehen, nehmlich sofern diese nicht bloss Geschichtliches schildert.

Es ist aber wesentlich nothwendig, dass das Aeussere nicht bloss, oder auch nur vorwaltend sich selbst als ein Besonderes geltend macht, sondern zugleich auf das Ewige, Allgemeine, von dem es nur eine individuelle Erscheinung ist, hinweiset, und dieses als den eigentlichen Zweck des Kunstwerks hervortreten lässt. Desshalb gilt auch von solchen Darstellungen im historischen Style, was von der klassischen Kunstform im Allgemeinen gefordert wurde: dass dieselbe alle Besonderheiten, alles Zufällige und für den Zweck Unwesentliche möglichst vermeiden müsse, um nicht statt einer ewigen Idee bloss ein reales Factum zu geben. Sehr viel kommt natürlich dabei auf die Wahl des Süjets an. Ein Gegen-

stand ohne eine höhere allgemeine Bedeutung wird auch einer idealen Behandlung widerstreben, weil seine reale Einkleidung, wie allgemein dieselbe auch gehalten sei, dennoch das Uebergewicht über den Gedanken behaupten muss.

Da nun eine Kunstgattung, welche sich zugleich im Raume und successive in der Zeit entwickelt, dramatisch genannt wird, so kann auch in der klassischen Kunstform gewissermassen eine dramatische Entwickelung stattfinden, in sofern nehmlich die Phantasie vermocht wird aus dem Einen wirklich gegebenen Momente noch andere vorhergegangene und nachfolgende abzuleiten und sich vorzustellen.

Hieher gehören grösstentheils die Rafaelischen Tapeten, der Brand des Borgo, die Schlacht bei Ostia u. s. w.

II. Die symbolische Kunstform.

Sie deutet das Geistige durch ein ihm Unangemessenes nur sinnbildlich an. Dieses kann jedoch auf zweierlei Weise geschehen; denn das Symbol kann

1. ein Sinnliches sein, oder es kann
2. ein Geistig-Sinnliches, nehmlich selbst eine ideale Derstellung sein, welche die geforderte Idee sinnbildlich andeutet:

Die erste Darstellungsweise, welche bereits die emblematische oder hieroglyphisch-

symbolische genannt wurde, gehört, wie wir oben sahen, nur der Kindheit der Kunst an, und ist einer höheren Ausbildung derselben unangemessen und hinderlich, da abgesehen davon, dass die Beziehung des Sinnlichen auf das Geistige, eine so grobe und conventionelle ist, auch fast gar nichts auf die Vollendung der Bildung jenes Symbols ankommt, indem z. B. das Bild eines Pelikans als Symbol der aufopfernden Elternliebe äusserst mangelhaft und kunstlos sein dürfte, ohne dass der Bedeutung Eintrag geschähe.

Die ältesten griechischen Heiligthümer, da etwa ein unförmlicher Stein oder ein Klotz eine Gottheit darstellt, gehören hieher. Vorzugsweise war diese Kunstform den Aegyptern eigen, wesshalb dieselben auch nie zur rein klassischen durchgedrungen sind. Für uns und unsere Kunst hat sie offenbar wenig oder gar keinen Werth mehr, und darf ohne Nachtheil für dieselbe ferner ganz ausser Acht gelassen werden.

Unendlich wichtiger aber für uns ist die andere Art der Symbolik, da das Symbol selbst eine Darstellung in der klassischen Kunstform ist, — die mystisch-symbolische Kunstform.

Wenn nehmlich ein Gedanke auf klassischem oder idealem Wege unmittelbar nicht darstellbar ist, so vermag doch ein in einer idealen Darstellung ausgedrückter Gedanke jenen höheren Ersten, obgleich ihm unähnlich, doch mystisch

anzudeuten, so dass das sinnliche Element des klassischen Kunstwerks durch Vermittlung des darin directe ausgesprochenen Geistigen endlich doch zu jenem geforderten Gedanken hinauf leitet. Da hiebei die vermittelnde und als Symbol geltende ideale Darstellung dem dazu erforderlichen Aeusseren seinen Werth in den oben betrachteten Grenzen sichert, dasselbe aber dennoch gegen den obersten Gedanken als blosses Mittel und Gerüst zurückweichen muss, so wird sich daraus die Bedeutung ergeben, welche das Sinnliche überhaupt für unsere Kunst hat, die in ihrer höchsten Sphäre immer mystisch-symbolisch ist. Offenbar ist dieselbe für die christliche Kunst beiweiten geringer, als sie es in der antiken war. In dieser bestand in dem Sinnlichen gleichsam der Körper, welcher von dem darzustellenden Gedanken als seiner Seele erfüllt wurde. Beides war gleich wesentlich, weil das Eine das Andere unmittelbar ausdrückte.

In der neueren symbolischen Kunstform hingegen erweiset sich das Sinnliche überhaupt als dem Geiste des Christenthums so wenig genügend, dass es eine directe Darstellung desselben nicht gestattet, sondern nur erst durch Vermittlung der idealen Darstellung indirecte darauf hinweisen und dasselbe andeuten kann. Aus diesem Gesichtspunkte ist auch die irrige Behauptung zu betrachten: dass vollendete Darstellung

körperlicher Vollkommenheit das Höchste sei, was menschliche und christliche Kunst suchen und erreichen könne.

Damit eine symbolische Darstellung sich auch als solche anzeige, und nicht etwa als eine blosse historische oder klassische zu nehmen sei, ist es besonders wichtig, dass sie sich durch möglichstes Absehen von solchen Particularitäten und Zufälligkeiten, welche ein Individuelles oder geschichtlich Wirkliches als nur solches bezeichnen könnten, dergestalt im Allgemeinen halten muss, dass das Gefühl dadurch bestimmt wird, eine solche Darstellung nicht als letzten und alleinigen Zweck, sondern als Symbol eines über allen directen sinnlichen Ausdruck erhabenen Gedankens zu nehmen. Daher darf auch in einem symbolischen Kunstwerke eine Totalität und vollendete Abgeschlossenheit in sich, wie sie die klassische Kunstform bedingt, nicht gefunden werden. Die dadurch entstehende Disharmonie und Unganzheit ist es eben, die zu der Idee hinaufleitet, welche zum Bewusstsein gebracht, und in welcher die Auflösung jener Dissonanz mit der Vollendung des Unganzen gesucht und gefunden werden soll. Während also in einem klassischen Kunstwerke der Gegensatz des Geistigen zum Sinnlichen im Kunstwerke selbst aufgehoben wird, bleibt derselbe in einem symbolischen bestehen; aber nicht als überhaupt unauflösbar,

sondern mit der Hindeutung auf einen Gedanken über der Darstellung, in welchem die Versöhnung und Ausgleichung aller vorhandenen Gegengensätze und Widersprüche enthalten ist.

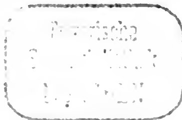
Zu den bedeutendsten mystisch-symbolischen Werken der Malerei gehören, ausser vielen Fresken von Giotto, Orcagna und andern Meistern dieser Periode, besonders fast sämmtliche Werke des Michel Angelo, die meisten Malereien Rafael's in den Stanzen, die von Cornelius in der Ludwigskirche zu München u. a. m.

III. Die reale Kunstform oder das Genre.

Während der Geist des Christenthums und das Bedürfniss denselben in Werken der Kunst festzuhalten und auszuprägen, die objektive Grundform der Kunst, nehmlich die klassisch-ideale zur symbolischen potentiirte, konnte es nicht ausbleiben, dass die ebenfalls durch das Christenthum begünstigte und vom Allgemeinen losgetrennte Individualität und Persönlichkeit des Menschen auch auf der andern Seite der Kunst eine Richtung gab, welche vorzugsweise das Individuelle und Besondere in die Erscheinung zu bringen bezweckte.

War die emblematische Symbolik dem ahnenden und Gott-bedürftigen Menschen ursprünglich ein

5



religiöses, und darnach die klassische Kunstform ein religiöses und zugleich ästhetisches und später durch das Christenthum nur vergeistigtes und geläutertes Bedürfniss, welches als solches auf Erfassung ewiger Ideen gerichtet war, so sollte sich doch mit der Zeit auch eine Kunstform daraus entwickeln, in welcher vorzugsweise das Individuelle und Reale dargestellt würde. In dieser Kunstform, welche mit dem Wort Genre bezeichnet zu werden pflegt, ist es keineswegs der gänzliche Mangel einer höheren Idee, sondern nur deren durchsichtige Verhüllung, welche dieselbe von der idealen oder sogenannten historischen Darstellungsweise unterscheidet. Dieses Zurücktreten der Idee ist aber nur durch Hervorheben des Realen, also durch möglichstes Individualisiren und Specificiren des Aeusseren und Festhalten an dem Zufälligen, Unwesentlichen und Mangelhaften, wie es die Wirklichkeit bedingt, zu bewerkstelligen.

Die dieser Kunstform entsprechenden Vorwürfe sind vorzugsweise aus beschränkten Lebenskreisen, als dem Bürger-, Familien- und Schenkenleben u. s. w. zu nehmen, und werden zunächst rein um ihrer Realität willen dargestellt. Solche Kunstwerke sollen, — im Gegensatze zu den idealen, durch welche wir aus der zeitlichen Wirklichkeit zu ewigen Ideen hinaufgewiesen werden, — uns recht mitten in die Wirklichkeit

hineinführen, und für den Augenblick alle höheren Beziehungen vergessen machen. Daher kann auch nur hier das Naive, der Humor und die Laune hervortreten, welchen das absichtliche und augenscheinliche Hinweisen auf das Ideale, als dasselbe auflösend, entgegen ist. Dieses bemerken wir auch bei Shakespeare, welcher den Witz und die Laune fast durchgängig nur in die Genre-Scenen gewiesen hat.

Diesemnach ist es also nicht die Darstellung des Gemeinen und Niedrigen, wodurch diese Kunstform sich von der idealen unterscheidet, sondern das Hervortreten des Realen und Individuellen. Auch geht daraus hervor, dass ein und derselbe Vorwurf in beiden Darstellungsweisen behandelt werden kann, und dass die so entstandenen Kunstwerke nur in dem Verhältniss des Sinnlichen zur Idee von einander abweichen. Ein Kunstwerk jedoch ohne eine Idee im Hintergrunde ist eben keins.

Begreiflich werden dieser realen Darstellungsweise nur solche Sujets fähig sein, mit denen wir aus dem wirklichen Leben vertraut genug sind, um in all ihr Detail, und in das, allem Wirklichen eigene, Zufällige und Unwesentliche eingehen, und dessen Wahrheit und Richtigkeit anerkennen zu können. Ferner sind zu solcher realen Auffassung nur solche Vorwürfe zulässig, an welche sich nicht vorzugsweise Ideen knüpfen,

die sich einer Verhüllung und eines Zurücktretens hinter den realen Vorgrund weigern, wie z. B. alle biblischen Gegenstände.

In beiden Hinsichten müssen auch Sujets aus dem griechischen und römischen Leben der realen Darstellung höchst unangemessen sein; denn welcher Maler vermöchte so in das Einzelnste und Unbedeutendste jener Lebensverhältnisse einzugehen, um es frappant und wahr zu schildern,— und welcher Kunstfreund, um es als solches anzuerkennen! Dergleichen liegt unserer Erfahrung und unserem Lebenskreise so fern, dass wir höchstens nur dessen Nothwendiges und Wesentliches, etwa behuf historischer Darstellung, uns zu reconstruiren vermögen. Und dann werden Sujets, welche aus jener Ferne herüber noch interessant für uns sind, es auch meistens um ihrer Objektivität und ihrer hohen Bedeutung willen sein, und eben desshalb gegründete Ansprüche auf eine ideale oder historische Darstellung haben.

Wenn manche ältere niederländische Genre-Darstellungen, z. B. biblische, den Verstoss in der letzten Hinsicht weniger fühlbar zeigen, so kommt dieses wohl meistens daher, dass in denselben das alte biblische Costüme ganz naiv durch das damalige niederländische ersetzt worden, welches unsern Begriffen und Gewohnheiten gegenwärtig aber so fremd ist, dass wir nur

einen Verstoss gegen das Costüme darin erblicken, aber kein Genrebild.

Damit sind nun die drei Haupt-Kunstformen mit hinlänglicher Genauigkeit gegen einander abgegrenzt, und in ihrer Eigenthümlichkeit bestimmt. Diese aus dem Wesen der Kunst von selbst geflossene Klassification unterscheidet sich auffallend von der bisher gebräuchlichen in Historien-, Genre-, Landschafts- und Stilllebenmalerei u. s. w. Es bedarf keines weitern Nachweises, dass manches Bild, das bisher allgemein für ein historisches gegolten hat, nach dieser Klassification ein Genrebild ist, und dass nicht jedes Bild, welches eine geschichtliche Begebenheit darstellt, ein sogenanntes historisches Gemälde zu sein braucht. Dabei kommt die Genremalerei auch zu der Würde, welcher sie in den Augen manches Kunstzeloten bisher entbehrte.

Dass die Landschaftsmalerei eben so wenig für eine eigene Kunstform, als z. B. die Schlachtenmalerei gelten kann, bedarf keiner weiteren Bemerkung. Dieselbe kann in allen drei Kunstformen ausgeübt werden, gleichwie auch die Schlachtenmalerei. Denn die Constantinsschlacht von Rafael z. B. ist symbolisch; die Sarazenenschlacht bei Ostia von demselben, oder die Amazonenschlacht von Rubens ist historisch, und die Tyrolerschlachten von Peter Hess sind real oder ins Genre gehörig.

Diese drei Kunstformen, welche bisher in Bezug auf die bildenden Künste, und insbesondere auf die Malerei erörtert worden sind, lassen sich auch in der Poesie, der Musik und selbst in der Architektur nachweisen, was hier jedoch nicht Zweck sein kann.

Von besonderer Wichtigkeit dürfte noch die Untersuchung der Frage sein: Welchen Werth hat das Illusorische für die Kunst? —

Wenn die Kunst überhaupt bloss in der Nachahmung des Wirklichen bestände, welches ein grosser Theil des Publikums als ausgemacht ansieht, so würde freilich der höchst mögliche Grad von Täuschung in der Nachbildung ihr vornehmster Zweck sein, und der Werth eines Kunstwerks würde in directem Verhältniss zu dem daran erreichten Grade von Illusion stehen. Da aber die Kunst zuoberst auf etwas ganz Anderes gerichtet ist, und die Nachahmung des äusseren Sinnenscheins nur als ein untergeordnetes Mittel erfunden wurde, welches ausserdem noch mannichfachen Beschränkungen unterliegt, so muss die Antwort auf die gestellte Frage auch anders, — und je nach den verschiedenen Kunstformen, verschieden ausfallen.

Unter Illusion in der bildenden Kunst versteht man die Eigenschaft eines Gebildes, vermöge welcher dasselbe unsere leiblichen Sinne so täuscht, dass es uns zweifelhaft wird, ob wir

ein Werk der Natur oder der Kunst vor uns haben; ja, es verbindet sich mit diesem Ausdruck auch etymologisch richtig der Begriff des Betruges, der Verhöhnung.

Sehen wir nun darauf, was dasjenige im Kunstwerke ist, woran die Illusion haftet, so findet sich sofort, dass es nur das Sinnliche desselben, — der Körper der Seele — ist; denn nur dieses könnte, statt durch die Kunst gebildet, auch von der Natur erschaffen sein. Am Sinnlichen aber knüpft sich die Illusion besonders an das Zufällige und Unwesentliche. Denn dass Etwas einem Andern im Ganzen und Wesentlichen ähnlich ist, frappirt uns nicht so sehr, als wenn diese Uebereinstimmung sich selbst im Zufälligen findet. In letzterem Falle werden wir irr daran, welches das Vor- und welches das Nachbild ist. So nehmen Schauspieler, wenn sich dieselben zum Verwechseln ähnlich machen wollen, ihre Zuflucht zu einer Narbe oder Warze, und erreichen damit ihren Zweck vollständiger, als durch alle wesentliche Aehnlichkeit, die sie ausserdem mit einander haben.

Daraus folgt nun unmittelbar, dass bei hervortretender grösserer Illusion auch nothwendig der sinnliche Bestandtheil des Kunstwerks grössere Ansprüche macht. Je mehr aber das Sinnliche in einem Kunstwerke sich geltend macht, desto mehr muss eben dadurch das Geistige zurück-

treten. In dieser Hinsicht ist ein Kunstwerk einer Waage zu vergleichen; steigt die eine Schale, so muss die andere in demselben Verhältniss sinken.

Im Vorigen wurden aus den drei möglichen Verhältnissen des Sinnlichen zum Geistigen bereits die drei Haupt-Kunstformen entwickelt. Um bei dem Bilde der Waage zu bleiben, stellt sich dieselbe in den klassischen oder idealen Darstellungen ins Niveau; in symbolischen wiegt die Idee vor, und in realen oder Genre-Darstellungen das Sinnliche. Da die Geltung des einen oder des andern Bestandtheils eine bloss relative ist, und desshalb auch auf jeder Stufe der Kunstvollendung ein beabsichtigtes Verhältniss herausgestellt werden mag, so wird auch der Grad der illusorischen Wirkung sich stets nach dem Grade der geistigen Wirkung richten müssen. Gesetzt, in einem Kunstwerke wäre sowohl das Geistige, als auch das Sinnliche auf das Vollendetste ausgedrückt, so dass ein Mehr bei beiden nicht denkbar wäre, so würde offenbar dem Geistigen nur dadurch das Uebergewicht verliehen werden können, dass die Wahrheit in der Darstellung des Sinnlichen vermindert würde. So viel dann das letztere zurückwiche, um eben so viel müsste das Geistige hervortreten.

Die eigentliche illusorische Wirkung auf ihrer höchsten Stufe schliesst einen geistigen Gehalt mehr oder weniger aus, weil sie eben nur eine

Eigenschaft des vollendet dargestellten Wirklichen als allein Gültigen, ist. Darum ist auch ein Spiegelbild nicht als ein Kunstwerk anzusehen, und fast eben so wenig Dioramen und andere dergleichen Nachbildungen, welche, wo möglich, Spiegelbilder der Wirklichkeit sein möchten.

Steht demnach eine vollkommene Illusion als directer Gegensatz des Idealen strenggenommen ganz ausserhalb der Grenzen der Kunst, so ist sie doch bei einiger Beschränkung noch bei Genrebildern zulässig. Meistens jedoch tritt derselben in dem Umstande, dass wir mit zwei von einander entfernten Augen sehen, eine unüberwindliche Schwierigkeit entgegen, welche nur bei der Nachbildung sehr flacherhabener Gegenstände, oder bei einem beträchtlichen Abstande des Bildes von dem fixirten Auge, wie bei Dioramen, verschwindet, da in beiden Fällen die Parallaxe unmerklich wird.

Wie die Praxis bei Künstlern nicht selten gesunder ist, als ihre Theorie, so auch in dieser Beziehung. Auch derjenige, welcher unter allen Umständen die grösstmögliche Illusion fordert, denkt nicht daran, dass ein Bild, in je kleinerem Massstabe es die Gegenstände zeigt, auch desto weniger kräftig in Beleuchtung und Farbe gehalten werden muss; denn bei obiger Voraussetzung hätte er dasselbe als sehr entfernt vom Auge sich vorzustellen, und darnach die Linien- und

Luftperspective einzurichten gehabt. Glücklicherweise geschieht in der Praxis weder das Eine noch das Andere.

Vor Allem soll ein Kunstwerk auch ein solches scheinen, weil der Beschauer andere Anforderungen an die Kunst, und andere an die Natur zu machen berechtigt ist.

Die Möglichkeit den höchsten geistigen Gehalt mit einer vollendet illusorischen Darstellung des Aeussern zu vereinigen sollte jedoch auch noch aus einem anderen Grunde, als dem angeführten, billig in Zweifel gestellt werden. Ist es auch wahr, dass nicht Alles, was möglich ist, in den Kreis der Geschichte und unserer Erfahrung eintritt, und dass man daraus, dass etwas bisher nicht geschehen sei, nicht schliessen darf, dass es desshalb überhaupt unmöglich sei, so befugt uns doch ein einigermassen aufmerksamer Blick in die Kunstgeschichte zu der Muthmassung, dass, wenn vollendete Illusion in der Darstellung des Aeussern vereinbar wäre mit der höchsten Idealität, unter den unzähligen vortrefflichen Werken der Kunst aller Völker und Zeiten doch mindestens Eins aufzufinden sein möchte, welches jene Vereinigung zeigte. — Aber es giebt kein solches unter allen Tausenden von Kunstwundern, welches jenes geträumte Wunder realisirte.

In der Kunst ist's nur die Wahrheit, nicht die Täuschung, vermöge welcher ihre Gebilde

lebenvoll hervortreten; und immer entfernt sich diese geistige Wahrheit desto weiter von der illusorischen, je mehr das Geistige das Sinnliche überwiegt. In den ältesten christlichen Kunstdenkmalen, den Mosaiken einiger römischer Kirchen, finden sich sogar Beispiele von einer solchen Alleinherrschaft des Gedankens, dass die Illusion im Sinnlichen ganz Null geworden, und dass darüber alle Individualität und persönliche Abschliessung der Menschengestalten gänzlich der Idee gewichen ist.

In der Dichtkunst ist's nicht anders. Auch in ihr finden wir alle Stufen wieder von der grössten Illusion im Realen bis hinauf zum idealsten Schwunge in Charakteren, Sprache und Bildern. So wenig aber ein Protokoll eine Scene in einem Drama abgiebt, eben so wenig kann die illusorisch dargestellte Natur ein organisches Stück eines guten Kunstwerks werden, mag man dabei nun an Dioramen, Wachsfiguren oder sonst dergleichen denken.

Darauf beruht auch der Werth der zeichnenden Künste, die von der Farbe ganz absehen, oder dieselbe an der Form auf eine ideale Weise und ohne alle wirkliche Farbe ausdrücken. Wenn die Kunst in der That eine vollendete Illusion bezweckte, wie tief stände dann die beste Zeichnung, der geistreichste Kupferstich oder eine andere dergleichen monochrome Darstellung! Aber

ungeachtet der fehlenden Farbe, — oder vielmehr — ungeachtet des Schwarzen, in das alle Farben übersetzt worden, vermögen solche Werke den Eindruck der vollkommenen Wahrheit zu machen, wie z. B. der in dieser Hinsicht höchst gelungene Stich von Strange nach Tizian's Venus, auf welchem das Nackte so äusserst wahr charakterisirt ist, dass man dasselbe wirklich farbig, warm und weich zu sehen meint. Wenn das aber mit ein Paar schwarzen Strichen und Punkten erreichbar ist, so muss es auch von dieser Seite einleuchten, dass selbst bei umfassenderen Mitteln es bei der geistigen Wahrheit keineswegs immer auf illusorische Nachahmung des Aeusseren ankommt.

Den himmelweiten Abstand der Illusion von der Wahrheit in der Kunst zeigt uns wohl kein Maler so auffallend, wie Rembrandt. Kein Anderer hat sich vielleicht so weit von jener entfernt gehalten, und ist dieser desshalb so nahe gekommen, wie er. Nicht allein das Licht, sondern mit diesem auch die Farbe hat er aus der Natur in die Kunst übersetzt, und damit gelehrt, dass man jene in gewisser Beziehung verlassen müsse, um wahr in der Kunst zu werden. Denn die directe d. h. illusorische Nachahmung giebt ein todtes, starres Ding, wie die ekelhaften Porträts von Denner beweisen. Claude Lorrain hat niemals nach der Natur

gemalt, und hat sie gleichwohl am wahrsten wiedergegeben. In der Plastik tritt dieses Verhältniss noch entschiedener auf. Schöne Antiken von weissem Marmor machen den Eindruck des vollkommenen Lebens, dagegen Abgüsse über die Natur, oder gar die lebennachäffenden Wachsfiguren den des unheimlichsten Todes. Die Kunst will Wahrheit, und nicht etwa bloss sozusagen und uneigentlich, sondern im wahrsten Sinne des Worts und recht eigentlich. Wer von der Kunst aber nichts weiter, als den Sinnenschein des Wirklichen verlangt, für den hat sie auch freilich nur eine Quasi-Wahrheit, d. i. Täuschung. Welch erbärmliche Kunst indess, die nur auf Täuschung ausgeht! — Eitel Taschenspielerei.

Diese Ansicht findet ihre Bestätigung auch in der Kunstgeschichte, welche uns lehrt, dass namentlich die griechische Kunst ihren Anfang durchaus vom Idealen genommen und keineswegs zunächst die Nachahmung des Wirklichen als das Wesentlichste ihrer Aufgabe betrachtet habe. Dagegen war es in allen Epochen der Kunst fsst immer schon ihr Verfall, welcher das Illusorische begünstigte und forderte. Die wahre Kunst aber wird,

„Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
den goldnen Duft der Morgenröthe webend,"

das Wirkliche stets poetisch verklären.

Hiemit scheint der Gesichtspunkt, aus welchem die antike Kunst sowohl als auch besonders die neuere christliche zu betrachten sein möchten, — wenn auch nur in seinen Hauptbeziehungen, — doch organisch und sachgemäss entwickelt zu sein. Es war dieses um so nothwendiger, als blosse Negationen dem H. v. Klenze gegenüber eben so wenig für unparteiisch, als für aufklärend und fördernd hätten erachtet werden können.

Daraus erhellt nun zuförderst, dass H. v. Klenze die Grundverschiedenheit zwischen der antiken Kunst und der christlichen gänzlich übersehen hat, und dass er infolge dessen auch in der Vorzeichnung des ferneren Entwickelungsganges der letzteren unvermeidlich irren musste. Sodann aber findet sich die Tendenz, welche unsere Kunst haben muss, und vernünftigerweise nur haben kann, auch positiv darin angedeutet, und das, was bei der Beleuchtung der aus den Schriften des H. v. Klenze entnommenen Kunstansichten nur aphoristisch, und ohne Nachweis seines Grundes bemerkt werden konnte, als wohlbegründet und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Ist darin die fernere Richtung unserer Kunst auch nicht so detailirt, bestimmt und diktatorisch vorgeschrieben, wie H. v. Klenze es gewagt hat, so hat das seinen Grund in der Ueberzeugung: dass die Kunst nicht ein Absolutes sei, wie H. v. Klenze behauptet, sondern dass

sie, von mancherlei und stets sich ändernden Bedingungen abhängig, auch selbst eine lebendige Geschichte besitzen müsse.

Ist nun hiemit die ganz im Anfange geäusserte Besorgniss: dass die Lehre des H. v. Klenze dem freien Aufblühen der Kunst, und ihrer organischen Einbildung in unsere Zeit und unser Leben höchst gefährlich sei, hinlänglich gerechtfertigt, so scheint doch auch ein flüchtiger Blick auf H. v. Klenze als Künstler, und auf dessen praktische Wirksamkeit auf dem Felde der Kunst nicht ausser dem Zwecke dieser Blätter zu liegen.

Wir haben diesen Künstler bisher als entschiedenen Anhänger der rein griechischen Kunst kennen gelernt, der alles Andere, wie herrlich es auch an seinem Orte sei, mit nur geringen Einschränkungen verwirft; — wir haben seine feste Ueberzeugung vernommen: dass die griechische Kunst die einzig wahre, absolut vollkommene und für alle Zeiten und Nationen, und selbst für das Christenthum gültige sei, und dass überhaupt nur in ihrem Sinne etwas Tüchtiges gebildet werden könne. H. v. Klenze erfreut sich als praktischer Künstler eines Wirkungskreises, wie ihn seit Jahrhunderten in Deutschland kein anderer Architekt gehabt hat. Seine zahlreichen Werke sollten nun ohne Zweifel jene Grundsätze bethätigen, und bei seinem übrigen

Einflusse eine tüchtige Entwickelung der Kunst in seinem Sinne darthun. Aber keins von beiden finden wir; — ja wenn wir das vollkommene Abbild unserer zerrissenen Zeit, das haltloseste Schwanken und das launenhaftese Zusammenraffen aller möglichen Lappen verschiedener Zeiten und Völker sehen wollen, so brauchen wir nur seine Werke anzusehen.

In der Glyptothek sehen wir eine durchaus unharmonische Verbindung eines reichen griechischen Tempels mit einem öden kastenartigen Zwinger. Dass der ganze Platz vor diesem Gebäude nach der Vollendung desselben um ein so Beträchtliches abgetragen worden ist, dass in jedem Frühjahre sich dort eine Art Zirknitzer See bildet, beweiset keine sonderliche Uebereinstimmung der Praxis dieses Architekten mit seiner Theorie. Denn derselbe sagt rühmend von der Anlage der Gebäude im Alterthume: *)

„Man war wenig besorgt, eines neben oder vor dem anderen durch Anwendung theoretischer Systeme und ästhetischer Spitzfindigkeiten zu schützen, und kannte das beliebte Wort von Drücken und Herausheben, und das moderne Streben durch Verhältnissziererei diesen oder jenen Lieblingseffekt hervorzubringen, durchaus nicht.“

*) Aphor. Bemerk. S. 355.

Dabei ist noch zu bemerken, dass, obgleich den Alten eine feine Abwägung der Verhältnisse an ihren Bauwerken keineswegs abzusprechen ist, die moderne Kunst dennoch entschieden andere Principien der Gruppirung befolgt.

In seiner Walhalla — dem Deutschen Ehrentempel — erkennen wir eine genaue Copie des Parthenons; — wir treten hinein, — und verwundern uns nicht wenig, ein Mixtum von schlechter römischer Anordnung eines Tonnengewölbes mit echtgriechischen Details zu finden. Schwerlich zeigt ein anderes Gebäude einen vollkommeneren Widerspruch zwischen seiner äussern und inneren Gestalt, und zwischen beiden und seiner Idee, als dieses. Demselben möchte nur allein die von H. v. Wiebeking*) angegebene Kirche an die Seite zu stellen sein, welche aussen ein griechischer Tempel, und innen, trotz der durch das griechische Aeussere gegebenen Verhältnisse, altdeutsch — und wie! ist.

Nicht weniger ungriechisch ist auch die Pinakothek. Ungeachtet des durchaus unerleuchteten Bodengeschosses unter den Bildersäälen, und einiger anderer Missgriffe möchte dieses doch das beiweiten tüchtigste Werk dieses Künstlers sein.

Sodann erblicken wir in dem Königsbau einen verballhornten Pallast Pitti mit starken Spiegel-

*) S. dessen bürgerlichen Baukunde.

quadern bei zartgegliederten griechischen Gesimsen. Den festen Ausdruck der in dem Originale zu Florenz entschieden vorwaltenden Horizontalen, finden wir durch zweck- und sinnlose Pilasterchen gänzlich zerstört. Solche Resultate gewähren griechische Formen und Details auf ungriechische Weise zusammengesetzt! Die neuere Façade gegen den Hofgarten ist auch wahrlich nicht im griechischen Style. Auch nicht die Spur griechischen Geistes zeigt das Aeussere der dem schwerfälligsten Lombardischen nachgebildeten Allerheiligencapelle.

Die anderen öffentlichen und Privatgebäude, welche die Bayersche Residenzstadt dem H. v. Klenze verdankt, möchten nun wohl am allerwenigsten diejenigen sein, an denen das Wiederaufblühen der griechischen Kunst vorzugsweise bemerkbar wäre. Der grösste Theil derselben auch selbst der ungriechische, kann keine bedeutenden Ansprüche auf künstlerische Vollendung machen.

Wo haben wir nun des Bayerschen Iktinos alleinseligmachende Kunst in seinen Werken bewiesen gesehen? — Zwar hier ein Stück, und dort eines; — aber wo war das Ganze griechisch?

Doch vielleicht war der Künstler bei allen jenen Werken nicht frei, und konnte sich beschränkenden Umständen und Einflüssen, welche so oft die schönsten Pläne auf dem Wege vom

Papiere zur wirklichen Ausführung verkümmern, nicht ganz entziehen. Das ist, wenn auch nicht wahrscheinlich, doch möglich, und muss von der Kritik berücksichtigt werden.

Wenden wir uns daher zu solchen Werken, bei deren Entwurf der Künstler unumschränkter Herr des Raums, der Mittel und aller anderen Bedingungen war, — nehmlich zu den zahlreichen Musterplänen zu Kirchen, Capellen u. s. w. in der „Anweisung der Architektur des christlichen Cultus." Hier werden wir ohne Zweifel den griechischen Styl, dem H. v. Klenze so enthusiastisch anhängt, in seiner ganzen Reinheit antreffen.

Nichts weniger, als das. Wieder, wie oben, Fragmente, Glieder und Antefixen! — aber das schön durchbildete Ganze, wo tritt es auch nur ein einziges mal uns entgegen!

Alle Blätter dieses Werks zeigen in erschrecklicher Mannichfaltigkeit, wohin die Grundsätze, denen H. v. Klenze huldiget, führen, und welche heidnisch-christliche Zwittergebilde auf dem von ihm vorgezeichneten Wege unfehlbar entstehen müssen. Denn der eigentliche Charakter einer christlichen Kirche, und noch weniger einer katholischen oder evangelischen insbesondere, findet sich in keinem einzigen Plane ausgesprochen, und kann auch unmöglich nach näherer Ansicht des Textes erwartet werden. Denn

wenn H. v. Klenze keinen Anstand genommen hat zu behaupten, dass „weder der mystische noch der moralische Unterschied beider Religionen (nehmlich des griechischen Polytheismus und des Christenthums) seinem inneren Wesen nach einen solchen Einfluss auf die menschlichen Verhältnisse der Christen zu üben im Stande ist, dass dadurch eine der Kunst unübersteigliche Kluft zwischen Hellenismus und Christenthum entstanden wäre“ *) oder dass „in unserer Zeit nichts Wesentliches der Entwickelung der Kunst im antiken Sinne entgegensteht“ **) — so wird man auch begreifen, dass er nicht findet, „dass der Katholicismus, Protestantismus, und — einige innere Einrichtungen ausgenommen, — sogar der griechische Gottesdienst, wesentliche architektonische, sondern nur mehr dekorative Verschiedenheiten in ihren Kirchenbauen bedingen.“ ***)

Wird auch ganz davon abgesehen, dass das evangelische Christenthum einen wesentlich andern Geist athmet, und also auch in seine Kunst übertragen muss, als das katholische, so sind doch die äusseren Bedingungen, welche beide Confessionen an die Architektur stellen, allein schon hinreichend für eine grundverschiedene Gestaltung ihrer resp. Kirchen. Denn der Umstand, dass

*) Aphor. Bemerk. S. 329 und 30.

**) daselbst S. 337.

***) Anw. zur Arch. d. christl. Cult.

die im evangelischen Ritus vorwaltende Predigt überall deutlich vernommen werden muss, setzt der Grösse einer evangelischen Kirche unüberschreitbare Grenzen, und die akustischen Gesetze müssen ihre Anordnung und ihre räumlichen Verhältnisse meist eigenthümlich gestalten, und bei grösseren Gemeinen z. B. den Grundriss ganz von selbst auf ein Polygon, oder eine andere mehr um die Kanzel sich sammelnde Figur führen, während in der katholischen Lithurgie die Predigt von sehr untergeordneter Bedeutung ist, und wohl nur in seltenen Fällen einen Einfluss auf die Grösse und Gestalt der Kirchen gehabt hat.

Den gänzlichen Mangel alles tieferen Gefühls für Charakter und Bedeutung, den H. v. Klenze in dieser geschichtlich unbegründeten Gleichstellung der Kirchen aller christlichen Confessionen in Bezug auf ihre architektonische Gestaltung auspricht, zeigt nun auch fast jeder der Musterpläne in besonderer Weise. Einen untergeordneten Werth haben einige Dorfkirchen, und am meisten diejenigen, welche an kleinere Kirchen in manchen Gegenden Italiens erinnern, z. B. Pl. 4–7.

Fast durchweg ist der Zusammenhang des Innern mit dem Aeussern oder der verschiedenen Seiten unorganisch und unharmonisch, besonders auffallend aber die Verbindung der Thürme mit dem Hauptgebäude. Ohne alle Vorbereitung und

Basis wachsen oft die ersteren gleich Pilzen unmittelbar aus den Dächern, und belasten solche, die ihrer Natur nach keine Last mehr auf sich leiden, auf die hässlichste Weise. So unconstructiv meistens ihre Anlage ist, so unconstructiv, unorganisch und willkührlich ist auch ihre Gestaltung. In beiden Hinsichten leistet der Entwurf auf Pl. 21 und 22 wohl das Aeusserste. Auf dem Gipfel eines sechssäuligen korinthischen Porticus ruht ein monströser Thurm, der aus einer Collection aufeinandergestellter Tempel besteht. Den Grund und die innere Nothwendigkeit, dass sich die Masse gerade so bildet und nicht anders, ahnet man nicht im Entferntesten, so dass man sich des Gedankens nicht erwehren kann, dass der Aufsätze und Stockwerke noch mehre da sein würden, wenn das Papier grösser gewesen wäre. Andere Thürme gaben mit ihren häufigen Stockwerken von Säulen und stark vortretenden Pilastern, welche H. v. Klenze als Strebepfeiler für angemessen erachtete, die nie verschmähte Gelegenheit zu den widerwärtigsten Verkröpfungen der Gesimse, wie auf Pl. 19 und 20 zu sehen.

Das Bildwerk in den Giebelfeldern ist einigemal überaus unkirchlich oder unbedeutend; einmal, — auf Pl. 9, — sogar eine Uhr!

Nicht immer hat der vom griechischen Geist getriebene Künstler es auf den Thurmspitzen bei

einer simpeln Wetterstange bewenden lassen; einmal, — auf Pl. 9 — executirt ein Engel an dem Kreuze Alcidenkunststücke; ein andermal, — Pl. 4 — hat auf der äussersten Thurmspitze die Madonna mit dem Kinde höchst sinnig ihren Platz angewiesen bekommen, den sie auf Pl. 14 unserm Heiland abgetreten hat. Wie kann ein Künstler und zumal ein Christ sich so vergessen!

Waren auf Pl. 21 und 22 diverse Tempelchen über einander aufgestellt, so zeigt Pl. 12 eine Kirche, an welcher der Abwechselung halber auch einmal eine Anzahl Tempel neben einander gestellt sind, welche eben so viele Capellen sein sollen. Die Art und Weise, wie H. v. Klenze gruppirt, bewährt sich auch auf Pl. 4, wo gleichfalls vier Capellen ganz ausser Zusammenhange mit dem Hauptbau bestehen. Sie sehen so nachträglich darangeflickt aus, dass der Plan nicht unorganischer würde, wenn sie fortblieben.

Auch eine Kirche von zwei Stockwerken wird uns als Muster geboten, obgleich der Verf. im einleitenden Text éine solche mit Recht lächerlich gemacht hat. Pl. 16 und 18. Derselbe Entwurf beurkundet auch unzweideutig einen gänzlichen Mangel an Sinn für Uebereinstimmung der verschiedenen Seiten eines Gebäudes. Wie kann ein Künstler es wagen, zu dieser Fronte solche Seitenansichten zu entwerfen! Auf diese Weise lässt sich alles Mögliche zusammen bringen.

Auch für den Fall, dass S. Peter oder S. Maria Magiore oder S. Johann im Lateran zu Rom untergehen sollten, hat H. v. Klenze ein neues Muster auf Pl. 24 gegeben; denn der Papst soll den Segen aus der Halle zwischen den beiden Thürmen ertheilen! dazu dient sie; ausserdem soll sie die Thürme mit einander verbinden; — auch ein sehr wichtiger Zweck!

Waren die Stadtkirchen im Durchschnitte unglücklicher erfunden, als die einfachen Dorfkirchen und zwar desto ärger, je höher Verf. sich die Aufgabe gestellt hatte, so darf man sich über den letzten Entwurf nicht mehr wundern. Hier ist es eine Kuppel, welche ohne Weiteres aus dem Dache wächst. Ein grosser runder Peripteros mit verkröpftem Gebälk, auf welchem kleine Statuen stehen, umgiebt dieselbe. Darauf, jedoch etwas eingezogen, erhebt sich ein anderer, dessen Gebälk nur nicht wie das des erstern verkröpft ist, und trägt ein flaches Kuppelgewölbe, auf dessen Gipfel endlich abermals ein runder Tempel als Laterne steht. Dieser Thurm- oder Kuppelbau, einem Operngucker nicht unähnlich, zeigt noch die besondere Merkwürdigkeit, dass das wenige in die Laterne einfallende Licht erst einen ungeheuer langen Trichter passiren muss, ehe es in die Oeffnung der inneren Kuppel gelangt, welche sich tief, tief unter der äusseren befindet. Wenn dergleichen Ungereimtheiten Geist griechischer Kunst bekunden sollen, so muss es

sehr verschiedene Begriffe von demselben geben, und H. v. Klenze ganz besondere haben.

Das sind nur einige wenige Bemerkungen über das Aeussere der Musterkirchen. Tritt man in ihr Inneres ein, so giebt es da nicht weniger auszusetzen, selbst wenn eine organische Relation des Innern mit dem Aeussern auch hier eben so wenig beachtet wird, wie H. v. Klenze es gethan hat.

Zuförderst ist es, was den Grundplan betrifft, eigentlich nur Ein Gedanke, welcher durch alle Kupfertafeln, ausser bei dem letzten Entwurfe, in der ermüdendsten Flachheit hindurchgesponnen ist. Immer ein Rechteck mit in dasselbe eingezwängter halbkreisförmiger Altarnische. Wenn H. v. Klenze eine solche Nische für so unerlässlich und charakteristisch hält, wesshalb zeigt er sie denn nicht (ein einziges mal ausgenommen) im Aeussern? — Dieser Nische gegenüber befindet sich der Haupteingang mit dem Vestibulum und zuweilen einer Vorhalle. Darüber erhebt sich der Thurm, — oder daneben, wenn deren zwei für gut befunden wurden. Der innere Raum der Kirche wird zuweilen durch zwei Säulenreihen getheilt, welche in Pl. 13 ungleiche Intercolumnien bilden, und in dem letzten Plane sogar je zu vier in's Quadrat gekuppelt sind. Diese Säulen tragen dann entweder die Decke (Gewölbe) oder Emporbühnen, und in diesem

Falle auf einigen Plänen noch eine zweite Säulenstellung. Da der Künstler nur Tonnengewölbe angewendet hat, und diese in der Regel unmittelbar auf den Kapitälen der Säulen aufsitzen, so waren die hässlichsten Stichkappen unvermeidlich. Nur der letzte Plan zeigt eine bessere Anordnung, indem über den Arkaden der gekuppelten Säulen erst das Tonnengewölbe des Mittelschiffs anfängt. Hier, wie dort zeigt sich jedoch die Unvereinbarkeit der griechischen Säulenverhältnisse mit dem Gewölbe auf das deutlichste, denn alle Stützen sind augenscheinlich viel zu schwach für die zu stützende Last. Wenn die griechischen Säulen ganz mit Berücksichtigung des zu tragenden Architravs und der geringen Intercolumnien gebildet worden sind, wie können sie dann in so weiten Abständen und als Stützen eines schweren Gewölbes, also unter ganz verschiedenen Umständen, noch passend sein! — Und dann dürfen Säulen oder Pfeiler nur entweder einen Architrav, oder Arkaden, oder Kreuzgewölbe tragen, damit auch in der Form, wie in der Masse ein ruhiges Gleichgewicht herrsche. Auf Pl. 7 stehen nahe vor starken Pilastern noch Säulen, welche — je eine Säule und ein Pilaster — durch ein aus der Mauer hervorwachsendes Stück Architrav verbunden sind. Diese Pilaster und Säulen tragen dann sechs kassettirte Tonnengewölbe,

welche auf die beliebte Weise mit Kappen sich in das Hauptgewölbe einschneiden.

In zwei Entwürfen sind die Säulen sogar als blosse Decoration behandelt, und entbehren jedes architektonischen Zwecks. Dasselbe versteht sich rücksichtlich der Pilaster fast von selbst. Was sich dagegen mit Recht sagen lässt, kann hier füglich übergangen werden.

Nur ein einziger Entwurf, — der letzte — zeigt ein Kreuzchor. Was hat H. v. Klenze gegen diese Form einzuwenden, die seit so vielen Jahrhunderten treu, und wohl nicht ohne allen Grund, festgehalten worden ist?

Doch soviel mag für unsern Zweck genügen.

Die jetzt betrachteten Werke hat H. v. Klenze vollkommen unabhängig von allen Einflüssen, die den Künstler stören und in der freien Entfaltung seines Genius hemmen können, geschaffen. Ja er hält sie selbst für so vollkommen und gelungen, dass er sie als Muster und Typen christlicher Kirchen aufstellt und in die Welt schickt. Wir werden ihm daher auch gewiss nicht zu nahe treten, wenn wir darin das Höchste erkennen, dessen er fähig ist.

Was ist es aber, das wir in den Blättern gefunden haben? — Fast nichts, als charakterlose, unschöne und manchmal sogar ungereimte Bildungen mit griechischen Fragmenten, als ganzen Prostylen, Säulen, Gesimsen, Antefixen

und dgl. m. aufgeputzt. Je schöner das Ding sein soll, desto ärger und bunter ist's angethan. Diese reichlich verwendeten griechischen Lappen reichen indess nicht hin die innere Armuth zu bedecken. — Wo ist auch nur Ein Beispiel des weisen Masses und der edlen Einfachheit der griechischen Kunst! — Welcher Plan erscheint so völlig durchgebildet und in sich fertig, wie wir es bei dem Geringsten gewohnt sind, was Griechen bildeten, und wie wir es verlangen dürfen von einem Künstler von Ruf, und noch zuversichtlicher, wenn dieser uns Muster und Typen verspricht!

Und welche Anmassung spricht aus dem ganzen Unternehmen, Werke, von denen vordem ein Einziges das ganze Leben eines unsterblichen Künstlers in Anspruch nahm, — dutzendweise vorzubringen, als wäre es nur Spiel! — Man könnte zweifeln, ob die Selbstüberschätzung hiebei grösser wäre, oder die Geringschätzung der Kunst, wenn nicht im Grunde hier beides ein und dasselbe wäre.

Wollte man auch noch einen Blick auf den Plan des für den König von Griechenland in Athen zu erbauenden Residenzschlosses werfen, so würde das bisher gewonnene Urtheil sich da ebenfalls bestätigen. Aber aus Besorgniss, den geneigten Leser zu sehr zu ermüden, soll darüber nur im Allgemeinen bemerkt werden, dass dieses

Gebäude sowohl in seiner Anlage, wie in seiner Durchbildung nicht weniger ungriechisch ist, als des H. v. Klenze's übrigen Werke, und dass es dem Künstler namentlich nicht gelungen ist — selbst auf dem frei gewählten Platze — einen andern von Schinkel früher entworfenen und dem sehr beschränkten und in jeder Hinsicht schwierigen Raume auf der Akropolis meisterhaft angepassten Plan auch nur einigermassen zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen. Der genannte grosse Künstler ist auch trotz dem H. v. Klenze ein begeisterter Verehrer der griechischen Kunst; aber er hält sich nicht bloss an ihr Aeusseres und durch Zeit und Umstände Bedingtes, sondern er ist wirklich in ihren lebendigen Geist eingedrungen, und hat in mehr als Einem Werke gezeigt, dass die Rationalität und die aus der Construction selbst sich gestaltende Schönheit, welche die Werke der Griechen vor allen andern auszeichnen, auch in der Kunst unserer Tage walten kann, und dass dann ihre Werke bei aller äusseren Verschiedenheit von denen der Alten, dem Geiste nach dennoch unendlich mehr mit ihnen übereinstimmen, als solche missverstandene todte Nachahmungen des Aeusseren, wie uns deren H. v. Klenze so reichlich dargebracht hat.

Ein Mehres noch darüber zu sagen ist unnöthig. Der Zweck dieser Schrift ist erreicht. Denn da H. v. Klenze als Theoretiker bereits

genügend widerlegt worden, und nun auch als Künstler in offenbarem Widerspruche mit seinen eigenen Grundsätzen sich hat finden lassen, sofern er selbst das Einzige, was er will, in jeder Weise verfehlt, so beantwortet sich daraus von selbst die Frage: ob H. v. Klenze als Gesetzgeber unserer Kunst, zu welchem er sich aufwirft, anzuerkennen sei?

Wie sehr die Ansichten von der Kunst, ihrem Zweck und Wesen auch getheilt sein mögen — in der entschiedenen Verneinung dieser Frage müssen alle übereinstimmen.

ANHANG.

Zum Schlusse sei dem Verf. dieses noch ein Wort zu seiner eigenen Vertheidigung gegen persönliche Angriffe gestattet, welche H. v. Klenze in seinen „aphoristischen Bemerkungen“ bei Gelegenheit der über der Malerei der Alten noch obwaltenden schwierigen Frage, deren Entscheidung in letzter Instanz er zu übernehmen scheint, sich erlaubt.

Nachdem derselbe über die Anwendung der Enkaustik zur Bemalung des Marmors an Bauwerken, und den Gebrauch derjenigen Art Freskomalerei, welche ich, zum Unterschiede von der neueren, Stuckmalerei genannt habe, als gewöhnlicher Decorationsmalerei, im Wesentlichen

das in meiner Schrift*) bereits darüber Gesagte recapitulirt hat, leugnet er mit grossem Eifer das Vorhandensein von Stuckansätzen in den alten Wandbekleidungen wie solche „die heutige Freskomalerei bedingt.“ Dieses hat aber meines Wissens noch Niemand behauptet. Etwas Anderes, was dem Verf. vielleicht im Sinn liegt, habe aber ich behauptet, und berufe mich dabei auf alle Sachverständige, welche meine Angaben an Ort und Stelle prüfen wollen: — dass an allen reicher verzierten und grösseren Wänden der Stuckgrund nach Massgabe der horizontalen, und oft auch der verticalen Feldereintheilung theilweise und nicht auf einmal aufgetragen sei, und dass unter andern namentlich auf eine Wand im hintern grossen gelben Zimmer des Hauses des tragischen Poeten der Stuck in sechs durch Ansatzfugen getrennten Feldern aufgetragen ist, die Fugen um die Mittelbilder nicht mitgerechnet.

Trotz der Behauptung des Verf's, dass ausser den Zusammenfügungen in den Ecken, welche in der „allgemeinen Bedingniss dieser Technik“ liege (wie so? — was auf der Fläche möglich war, blieb es auch in den Ecken) — „zwei oder drei andre Spuren (kurz vorher leugnet er auch diese) — von Ansätzen auf einer und derselben

*) Die Malerei der Alten. Hann. 1836.

Mauerfläche, welche man in Pompeji sieht, keine Geltung haben gegen mehrere tausend (?) Beispiele, welche beweisen, dass man nie Ansätze machte," — und trotz der Versicherung, „dass solche Ansätze als Zufälligkeiten und Arbeitsfehler oder Restaurationen gelten, und auch nicht in der geringsten Beziehung zu der Malerei, welche diese Mauerflächen bedeckt, stehen" — beharre ich vor aller Welt auf den in meiner Schrift S. 37 und 38 specificirten Angaben.

Wenn aber H. v. Klenze eine von mir gemachte Aussage auf einem empirischen Beobachtungsfelde, wo es also nicht auf beliebte Hypothesen und Conjecturen, sondern lediglich auf ein Factum ankommt, apodiktisch als unwahr und grundlos vor dem grösseren Publicum, welches nicht im Stande ist aus eigner Anschauung selbst zu urtheilen, bezeichnet, ohne meine Nachweisungen erst noch einmal sorgfältig an Ort und Stelle revidirt zu haben, so nennt man das mit den gelindesten Ausdrücken — unartig und unvorsichtig.

Uebrigens beweiset der Umstand, dass H. v. Klenze jene allerdings nicht sehr ins Auge fallenden Ansätze nicht wahrgenommen hat, gar nichts gegen deren wirkliches Vorhandensein, und es kommt mir ein Widerspruch auf diesen Grund nicht anders vor, als das Anerbieten jenes Diebes: den zwei Zeugen, die sein Verbrechen

gesehen hatten, seinerseits sechs andre entgegenzustellen, die davon nichts wüssten.

Möge der Verfasser nach dereinstiger Revision dieses Punktes an Ort und Stelle eingestehen, dass man auch bei der ausnehmendsten Anmassung doch etwas übersehen könne.

Dass solche Stuckansätze in wesentlicher Beziehung zu der darauf stattgefundenen Malerei stehen müssen, beweiset auch deren häufiges Zusammenfallen mit den horizontalen und verticalen Felderabtheilungen. Konnte ein Maler nehmlich eine ganze Wand in dem Zeitraume, während dem der Stuck noch hinlänglich frisch war, — also in wenigen Tagen — nicht vollenden, so theilte er auch den Stuckanwurf nach Massgabe der Feldereintheilung, weil so die Fugen durch Linien und Ornamente am besten verdeckt werden konnten. Und aus dieser Nothwendigkeit, bin ich überzeugt, sind auch die meist allgemein vorkommenden drei horizontalen Abtheilungen an den Wänden in das alte Decorationssystem gekommen. Wenn man auch zunächst dabei an Sockel, Wand und Fries denken muss, so ist doch nicht zu verkennen, dass der Fries bloss aus dem Grunde so unverhältnissmässig breit gehalten worden ist, um die Fläche der Wand, zu Gunsten einer bequemeren Bemalung, möglichst zu verringern. Wo diese Eintheilung in drei horizontale Streifen noch zu grosse Flächen, nament-

lich bei reicherer Verzierung, gab, nahm man, wie gesagt, seine Zuflucht auch zu verticalen Ansätzen.

Und wenn auch selbst viele Wände da wären, auf denen solche Ansätze nicht zu finden sind, weil sie unnöthig waren, indem die Einfachheit der Decoration oder ihre geringe Grösse dem Maler nicht zuviel Arbeit für einen einmaligen Stuckauftrag machte, so schliesst doch aus solchen Beispielen nur eine sehr sonderbare Logik: „dass man nie solche Ansätze machte.“

Was die von Ansatzfugen umgebenen Bilder auf den Wandflächen betrifft, so will ich darüber die Ansicht des Verf's einstweilen auf sich beruhen lassen, da es sich auf keine Weise bloss aus dem verlorenen Ansatz mit Zuverlässigkeit nachweisen lässt, ob dieselben als bereits festgewordene nnd schon bemalte Krusten auf die Wand gekittet, oder ob sie auch ursprünglich als kleinere Stuckfelder nass darauf getragen und sodann erst bemalt worden sind. In beiden Fällen würde der Körper des Bildes schräg abgeschnitten sein müssen, d. h. so, dass dessen Grundfläche grösser war, als dessen äussere bemalte Oberfläche, um einen sogenannten verlorenen Ansatz zu erhalten. Ich sage: mit Zuverlässigkeit lasse sich darüber nichts bestimmen. Mit der grössten Wahrscheinlichkeit jedoch darf man als Regel das Gründen und

Bemalen solcher Bilder auf **frischem** Stuck auf der Wand selbst annehmen, weil ungeachtet grosser Vorsicht und Behutsamkeit mir bei alten und neuen Krusten nicht gelingen wollte, dieselben wegen des grobkörnigen Zuschlags auch nur einigermassen leidlich gleich sbzuschärfen. Doch darauf will ich sehr wenig Gewicht legen, da ich noch weit trifftigere Gründe für meine Annahme habe.

Diese bestehen in der sehr häufig und bei complicirten Verschlingungen der Ornamente, und wo es sonst auf eine Regelmässigkeit und Symmetrie ankam, welche auch die geübteste Hand leicht hätte verletzen können, — vorkommenden, unzweifelhaft in den noch nassen Stuck eingedrückten Zeichnung, entweder als Contouren selbst, oder als Hülfs- und Eintheilungslinien. Ich muss gestehen, dass des Verf's stillschweigendes Uebergehen dieser meiner mitgetheilten Beobachtungen, aus denen die wichtigsten Folgerungen zu ziehen sind, und mit denen meine ganze Darstellung der antiken Decorationsmalerei, welche doch der Verf. mit weit geringfügigeren Beweisen zu untergraben versucht, — stehen oder fallen muss, — mir seine Aufrichtigkeit sehr verdächtigt. Wenn er nicht auch diese Beobachtungen als falsch zu verwerfen die Stirn hat, — wie will er sie erklären, — auch nur einigermassen plausibel und nothdürftig? —

Ich erkläre dieselben *) dadurch: dass der Stuck zur Aufnahme der Malereien noch feucht und frisch sein musste, wenn die Malerei nach Vitruv *udo tectorio*, oder al fresco stattfinden sollte. Dass dieses indess daraus nicht zu folgern sei, indem ja, auch ungeachtet der Zeichnung in den frischen Stuck, die Malerei selbst doch erst nach dessen Austrocknung enkaustisch oder wie sonst? — stattgefunden haben könne, wird Niemand auch nur im Scherz behaupten wollen. Denn die schöne Stuckfläche durch solche eingedrückte Zeichnung zu entstellen, wenn irgend ein anderes, weniger entstellendes, Mittel übrig war, ist am wenigsten den Alten zuzutrauen, die die höchste Nettigkeit und Schönheit in allen Dingen der Kunst zeigen. Auf trocknem Stuck war aber ein solches vorzüglicheres Zeichnenmaterial Kohle oder Kreide.

Da nun, wie ich nachgewiesen habe, selbst auf dem sehr vollendeten Friese aus dem Isistempel zu Pompeji die ganze Zeichnung auf die beschriebene Weise in den frischen Stuck eingedrückt erscheint, und also die Malerei auf dem noch frischen Stuck ausgeführt worden d. h. veritable Freskomalerei ist, so lässt sich daraus schliessen, dass auch andre Bilder, z. B. in den Wandfeldern, derselben Gattung sein dürften, auch wenn die Aufzeichnung durch die Ma-

*) Mal. d. Alten. S. 39.

lerei verdeckt, oder wegen der Einfachheit des Bildes gar nicht gemacht gewesen sein sollte; woraus denn endlich folgte, dass dieselben nicht als feste und bereits bemalte Krusten eingesetzt, sondern als frische Stuckfelder auf der Wand selbst al fresco bemalt zu werden pflegten. Das Vorkommen von Ausnahmen von dieser Regel habe ich selbst zugegeben, und auch die Gründe angedeutet, aus denen es manchmal geschehen sein möchte. Ja, ich habe sogar bemerkt, dass solche eingesetzte fertige Bilder auch allenfalls enkaustische hätten sein können. *) — Ob die von H. v. Klenze gegen diese Thatsachen, und die daraus gezogenen Folgerungen, vorgebrachten Einwendungen Stich halten, überlasse ich dem Urtheil der Kenner.

Mit Hinweisung auf S. 171 meiner Schrift sagt der Verf.: „Man hat behaupten wollen, dass die vernachlässigte Technik dieser Bilder ein wesentlicher Bestandtheil derselben sei, und dass beide nur miteinander verbunden Sinn und Bedeutung hätten.“ — Hier legt der Verf. mir baaren Unsinn in den Mund; denn welche beiden sollten nur miteinander verbunden Sinn und Bedeutung haben? — Etwa die Technik und der wesentliche Bestandtheil? — Oder was sonst? —

*) Mal. d. A. S. 81 u. f.

Sodann ist's auch eine böswillige Entstellung und Verfälschung meiner Worte; denn ich sage S. 171: — „Da ich nicht zweifle, dass die Technik der alten Wandmalerei seit der Wiederaufnahme ihres Decorationssystems von wirklich praktischer Wichtigkeit für uns ist oder werden muss, da beide — (also hier Technik und Decorationssystem) — gleichsam gegenseitig aus einander hervorgegangen sind, und nur das Eine mit dem Andern verbunden, Sinn und Bedeutung hat, wie bereits ausführlicher nachgewiesen worden, so dürfte es nicht überflüssig sein über die Bereitung und Bemalung des Marmorstucks mit allen Einzelnheiten, welche nur die eigene Ausübung an die Hand giebt, in Kürze das Wichtigste mitzutheilen."

Nun frage ich, ob in der Welt etwas anderes, als Böswilligkeit aus diesem Passus die Behauptung herauslesen kann, dass die vernachlässigte Technik ein wesentlicher Bestandtheil von irgend welchen Bildern sei?

Wie hoch ich den Werth einer nicht vernachlässigten Technik anschlage, hätte der Verf. aus vielen Stellen meiner Schrift ersehen können.

So sage ich S. 3 dass in den vom Vesuv verschütteten Städten sich viele Malereien von ausserordentlicher und kaum geahnter Schönheit gefunden haben; — ferner S. 18: „sind es auch nicht Meisterwerke des ersten Ranges, welche

in einer so unbedeutenden Provinzialstadt zu suchen wir nicht berechtigt sind, so geben sie uns doch den Massstab zu solchen her“ u. f. — Auf S. 20 rede ich von einem unüberwindlichen Hinderniss in der heutigen Freskomalerei für „eine delikate und zierliche Ausführung.“

Freilich habe ich S. 24 bei Gelegenheit der Eigenschaften der antiken Decorationsmalereien auch gesagt: „dass wir in solchen Wandbildern keine selbsständige für sich abgeschlossene Kunstwerke sehen sollten, sondern nur Bestandtheile der organischen Gesammtdecoration eines Raumes;“ und als solche nenne ich sie vortrefflich, und ihre Ausführung vollkommen angemessen u. f.... „Wir lernen den Grundsatz daraus, dass ein decorirtes Zimmer keine Gemäldegallerie sein soll, in welcher jene reizende Einheit bei reicher Mannichfaltigkeit, welche uns in den antiken Gemächern erfreut, durchaus unmöglich sein würde.“ —

Ferner habe ich auch S. 196 für die Decorationsmalerei im phantastischen grotesken Styl eine kecke und leichte Behandlung bei freier und edler Zeichnung empfohlen, und vor ängstlicher Ausführung gewarnt.

Aber ich habe auch gesagt „dass ein geschickter Maler die für die Decorationsmalerei passendste Ausführung zu bewerkstelligen wissen werde,“ weil sich im Allgemeinen kein Mass der

Ausführung feststellen lässt, sondern dieses von gegebenen Verhältnissen und Umständen abhängig bleibt.

Wenn H. v. Klenze nun, wie schon oben bemerkt, so ziemlich Alles, was ich über den Gebrauch der alten Freskomalerei gesagt habe, recapitulirt — nur etwas bunter aufstaffirt, — und sogar zugiebt *) „dass grosse Uebung, treffliche Mauergründe und Farbenstoffe eine Ausführung zuliessen, welche, wenn sie auch im Allgemeinen diese (vorher bezeichnete) Charakteristik übereilter Ausführung behielt, dennoch einem weit vollkommeneren Grade der Vollendung angehörte, als uns die meisten jener antiken Malereien zeigen," — so erklärt er es dennoch „für unmöglich, mit al-fresco-Farben und Behandlungsart Werke hervorzubringen, wie wir sie sowohl unter den historischen, wie unter den Decorationsmalereien derselben Städte finden."

Obgleich nun der Verf. jene Werke, welche der Freskomalerei unmöglich zuzuschreiben seien, ohne Weiteres als Temperabilder hätte passiren lassen können, da es Niemand bestritten hat, so meint er doch sehr umständlich: „es wäre nur bei der blindesten Befangenheit oder der absolutesten Unkenntniss möglich, behaupten zu wollen, dass solche Ausführung, Färbung und Vollendung

*) Aphor. Bemerk. S. 598.

mit Kalkfarben auf frischem Mauergrunde zu erreichen sei, und diese Bilder würden also zunächst der Conjectur einer Anwendung der Temperafarben anheimfallen.

Dagegen habe ich nicht das Mindeste einzuwenden, und behaupte ja S. 52 auch nur: „dass die meisten Wandmalereien von Pompeji, Herkulanum und Stabiä auf den frischen Kalkstuck gemalt seien.“ Damit räume ich doch deutlich genug ein, dass es dort auch solche gebe, die nicht auf diese Weise gemalt sein möchten. Und S. 81 habe ich schon früher, als es H. v. Klenze gethan, die Möglichkeit statuirt, dass zu besonders ausgeführten Wandbildern die Temperamalerei, ja selbst die Enkaustik gedient habe, (dann aber natürlich auf dem trocknen Grunde.) S. 84 bezeichne ich die Temperamalerei, als die bei Tafelbildern, wozu ich auch die *crustae* rechne, aller Wahrscheinlichkeit nach bei weitem gewöhnlichere. S. 91 sage ich: „bringen wir dazu den Gebrauch eines Firnisses auf Temperatafeln in Anschlag, wie etwa das Atramentum des Apelles gewesen sein dürfte, der die Malerei vor schädlichen Einflüssen bewahrte und zugleich den Farben Kraft und Leben gab, so scheinen der Gründe genug vorhanden gewesen zu sein, welche der Temperamalerei ein weites und würdiges Feld ..... sicherten.“

Endlich sage ich S. 82: „Zuweilen finden sich indessen auch Bilder, die trotz ihrer fleissigen

Ausführung von keiner Ansatzfuge umgeben sind. Und diese weisen sich bei genauerer Untersuchung als Temperabilder aus.“

Was will H. v. Klenze mehr? — und wozu sein Eifer? —

„Allein — fährt er fort, — wenn wir dieses nicht geradezu leugnen wollen, so scheint uns und mehreren von uns desshalb befragten Malern dennoch“ das ganze Ansehen dieser Malereien „auf eine andere Technik schliessen zu lassen.“

Sodann bezweifelt er gar nicht, dass die Temperamalerei im Alterthume auf Mauern und beweglichen Tafeln eine ausgedehnte Anwendung hatte, wenn man auch nicht, wie Letronne annehmen wolle, dass die gefirnisste Tempera stets die Hauptmalerei der Alten blieb; oder wie ich, die einzige auf Holztafeln mögliche Pinselmalerei diese Temperamalerei gewesen sei.

Was diesen letzten Punkt anbetrifft, so werde ich darauf besonders zurückkommen.

Dann führt der Verf. unter den Nachtheilen und als Beweis, dass eine solche Temperamalerei in Herkulanum und Pompeji wohl nicht angewendet worden sein möge, ihre Zerstörbarkeit durch die Hitze an, welcher die Mauern daselbst ausgesetzt gewesen seien. Da aber eine solche Zerstörung durch die Hitze den enkaustischen Malereien, worauf der Verf. doch am Ende hinaus kommt, ihrer verbrennlicheren Natur nach

noch gefährlicher sein musste, als den Tempe-ramalereien, so beweiset er damit eben nichts. Dann sagt er weiter:

Jene aufgezählten Nachtheile der Tempera-malerei nun hätten in den Künstlern das „Streben nach einer andern vollkommenern Technik" hervorgerufen. Bei dem Mangel eines trocknenden Oels *) seien sie endlich auf das Wachs gekommen und haben so die enkaustischen Malerei erfunden. — Dann führt er *Plin. Hist. nat.* XXXV. 39 an, wo Plinius drei Arten von Enkaustik nennt. Die erste mit Wachs, die zweite in Elfenbein mit dem Cestrum, und die dritte, welche hinzugekommen sei, als man angefangen habe Schiffe zu bemalen, — mit am Feuer zerlassenem Wachs und mit Gebrauch des Pinsels, welche letztere Art besonders dem Salzwasser etc. widerstehe.

Nun unterscheidet Plinius a. a. O. aber noch bestimmter die Malerei mit dem Pinsel von der enkaustischen Malerei mit Wachs. Dieses geht unzweideutig aus der Gegeneinanderstellung der beiden Verzeichnisse der berühmtesten Maler, einerseits in der Malerei mit dem Pinsel, und andrerseits in der Enkaustik, hervor. Dafür sind folgende Beweisstellen: *Plin. XXXV.* 36. *Hic (Apollodorus) primus species exprimere instituit, primusque gloriam penicillo jure*

*) Vergl. Malerei d. A. S. 145.

contulit. — Ibid. *Zeuxis ... audentem jam aliquid penicillum — de hoc enim adhuc loquimur — ad magnam gloriam perduxit.* — Ibid. 37 *Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo* .... Ibid. 40 *Hactenus indicatis in genere utroque* ....

Da nun Plinius XXXV. 31 auch sagt, dass die Enkaustik nicht auf Wänden gebräuchlich sei,*) so folgt daraus, dass die Wandmalereien auch nur der Pinselmalerei angehörten. Und das stimmt vollkommen überein mit den von Plinius angeführten Werken, sowohl der Reihe von Pinselmalern, als der Reihe Enkausten. Denn den ersteren finden wir alle unzweifelhaften Wandmalereien zugeschrieben, während wir keine einzige bei den Enkausten antreffen, ausser denen als Ausnahmen aufgeführten des Polygnot und Pausias, die beide Arten ausübten. Vom Pausias sagt Plin. XXXV. 40: *Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis .... quondam a Polygnoto picti.* Dass Pausias nun diesen nicht ganz erreicht habe, erklären die Worte: *quoniam non suo genere certasset.* Denn vorher war ja Pausias als Enkaust, der also nicht mit dem Pinsel zu arbeiten gewohnt war, namhaft gemacht. Die noch schwebende Controverse wegen des Ausdrucks: *suo genere* kann hier jedoch ganz unbe-

*) (*Cerae tinguntur iisdem coloribus ad eas picturas, quae inuruntur, alieno parietibus genere.*

rücksichtigt bleiben, ohne dass der in den angeführten Stellen enthaltene Beweis für die Annahme einer Malerei auf Wänden mit dem Pinsel, und einer andern auf Tafeln ohne Pinsel im Geringsten dadurch geschwächt wird. Ja eben durch diese Stellen wird auch die Bedeutung von *genus* in der vorliegenden Verbindung gegeben.

Leider finden wir bei den alten Schriftstellern nur wenige und dürftige Nachrichten über das Uerhältniss der enkaustischen zur Wand- und Pinsel-Malerei. Je ungenügender diese Nachrichten aber scheinen, desto vorsichtiger müssen wir in ihrer Auslegung sein. Darum hätte man auch H. v. Klenze, welcher die Briefe Letronne's als Muster preiset, „wie man dunkele Texte emendiren und commentiren sollte," erwarten dürfen, dass er sich zunächst selbst ein Exempel daran genommen hätte. Betrachten wir aber einmal, wie H. v. Klenze dunkle Texte emendirt und commentirt:

„Die einzige directe Nachricht über die enkaustische Malerei giebt uns Plinius in seiner gewöhnlichen höchst abstrusen, verworrenen und durchaus keine deutliche Selbstkenntniss (!) und Selbstansicht (!) der Sache verrathenden Manier." — „Wir können wenig aus dieser (XXXV. 39), man möchte sagen, in der Absicht, die Nachwelt über diesen Punkt zu verwirren,

aber nicht sie aufzuklären, niedergeschriebenen Stelle lernen." — „Diese Stelle an und für sich verbietet nun zwar durchaus nicht die Conjectur, dass hier von Pinselmalerei die Rede sei, und einem Jeden, der nur die einfachsten Begriffe von der Technik in der Malerei hat, wird die Unmöglichkeit einleuchten, vollendete Gemälde auf eine andere Art, als mit dem Pinsel hervorzubringen." — Hier spricht der Verf. nur von der einzigen directen Nachricht; warum übergeht er aber alle indirecten, oder besser: alle jene Stellen beim Plinius, welche indirecte die Sache aufklären, und selbst jene angeführte in ihr rechtes Licht stellen? — Wahrlich eine schöne Auslegung eines Schriftstellers, wenn man alles das, was man nicht in sein vorgefasstes System zu bringen weiss, ohne Weiteres ignorirt, weil er gegen das Γνῶθι σεαυτὸν verstösst! — Aber freilich dann hätte der Verf. nicht den ganzen Unterschied zwischen des Plinius erster und dritter Art der Enkaustik allein in die Flüssigungsmittel des Wachses legen können. Doch das scheint wohl nur Scherz sein zu sollen. Denn dass man, nachdem man schon lange das Wachs in flüchtigen Oelen, wie H. v. Klenze meint, aufzulösen verstand, erst viel später darauf gekommen sein sollte, dazu die blosse Wirkung der Wärme zu benutzen, ist im Ernst nicht zu glauben. Das Umgekehrte vielmehr wäre in der Ordnung. Noch gebe ich zu bedenken, wie

absurd Plinius geschrieben haben müsste, wenn er von der dritten Art der Enkaustik sagt, dass sie mit Hülfe des Pinsels ausgeübt werde, wenn sich dieses bei jeder Art der Malerei von selbst verstand. Das klänge ja ungefähr, als wenn man sagte: das Pferd läuft mit den Beinen. Betrachten wir ganz vorurtheilsfrei die betreffende Stelle, so sehen wir daraus, dass die dritte Art sich dadurch von der ersten unterscheidet, dass bei ihr das Wachs im Feuer geflüssigt und der Pinsel gebraucht ward. Da er weder das Eine, noch das Andere von der ersten Art sagt, so folgt daraus, das beides dort nicht stattfand, — ja strenggenommen sogar auch, dass dort das Wachs gar nicht geflüssigt worden sei.

Wie kühn muss es ausserdem erscheinen, ohne Weiteres etwas für unmöglich zu erklären, was man nicht selbst begreift, und dessen Unmöglichkeit man nicht mathematisch beweisen kann. Und das sollte dem Verf. hinsichtlich der unbedingten Nothwendigkeit des Pinsels zur Malerei doch schwer fallen. Man denke nur an Pastell- und Mosaikgemälde, Gobelins und Stickereien u. dgl. m., und lasse sich warnen von der Geschichte Gallilei's, der achromatischen Fernröhre und andrer Entdeckungen und Erfindungen. Wenn wir wir Alles *a priori* zu wissen uns einbilden, wozu wollen wir dann uns quälen mit schwierigen Stellen historischer Nachrichten! — Was

ist das für eine Art Auslegung dunkler Texte, wenn wir die Stellen, die unserem Vorurtheile unbequem sind, als abstruse oder in der Absicht niedergeschrieben erklären, die Nachwelt zu verwirren; oder andere, welche einiges Licht auf jene werfen können, gänzlich ausser Acht lassen! Wenn wir so die wenigen Stellen, aus denen wir Belehrung über diesen Gegenstand erwarten müssen, behandeln, und Alexandrisch den Knoten *breve manu* mit dem Schwerdt des Besser-Wissens zerhauen wollen, dann können wir noch ganz andre Dingen aus dem Plinius herauslesen, als H. v. Klenze gethan. Ist aber denn, frage ich, Plinius so gar einfältig, dass er in Dingen, die zu seiner Zeit allgemein bekannt waren, ganz unbewandert sein sollte, — ist er so bornirt dass er keine Umstände macht, vor einer Mitwelt, die ihm genau auf die Finger sehn konnte, die absurdesten Ungereimtheiten auszukramen? — Mag er in mancher Hinsicht ungenau sein, ja manchmal in Thatsachen irren, — offenbaren Unsinn konnte und durfte Plinius nicht in die Welt schicken. Dass er so kurz und dunkel in den bezeichneten Stellen ist, kann uns nicht wundern; denn es betraf Gegenstände, die zu seiner Zeit jedes Kind täglich sah und hörte. Daher mag H. v. Klenze es Niemanden verdenken, wenn er in dieser Angelegenheit die Autorität des Plinius über die seinige stellt, und nur Conjecturen billigt, die allenfalls die dunkelen

Worte dieses Autors verständlich machen, aber nicht ihnen geradezu widersprechen.

Ich habe mich in meinem Versuch über die Malerei der Alten nicht erkühnt, die Behandlung der Wachsfarben in der ersten Art des Plinius bestimmt anzugeben, sondern nur Muthmassungen darüber geäussert, und offen gestanden, dass die Sache einstweilen noch unaufgeklärt bleibe. Die Ansicht aber, welche ich über das Wesen der Pinsel- und Wachsmalerei der Alten, und über ihr gegenseitiges Verhältniss und den Modus ihrer Anwendung mitgetheilt habe, steht, wie mir scheint, durchaus nicht in Widerspruch mit irgend einer authentischen Nachricht aus dem Alterthume, und ich werde dieselbe auch nur gegen eine noch begründetere aufgeben. Eine Bestätigung derselben sehe ich auch in folgender Stelle: *) „*Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum, qui tabulas pinxere etc.*, mit der H. v. Klenze nichts anzufangen weiss, und auf sie bezüglich **) sagt: „dass er weit davon entfernt wäre, etwas Entehrendes in der Wandmalerei zu finden,“ und es ***) „für unmöglich hält, einen Grund aufzufinden, wesshalb etwas Unedles.... darin liegen sollte.“ Wer hat denn das

*) Plin. Hist. nat. XXXV. 37.

**) S. 621.

***) S. 580.

jemals behauptet? — Kein Ruhm und Entehrung ist doch wahrlich nicht gleichbedeutend.

Aus dieser Stelle lässt sich schliessen, dass auf Wänden die Enkaustik nicht gebräuchlich, und die Temperamalerei nicht gewöhnlich waren; denn wenn dieses der Fall gewesen wäre, warum konnten dann die ausgezeichnetsten Künstler z. B. in Tempeln, Hallen und solchen Orten, wo die Kunst in jeder Hinsicht nach dem Vollendetsten strebte, nicht eben so wohl auf der Wand selbst, als auf Tafeln, die später eingesetzt wurden, solche in der Ausführung vollendete Meisterwerke malen?

Das Verhältniss war jedoch damals wohl ein ganz ähnliches, wie es zwischen unseren Historienmalern im grossen Styl und den Malern von Cabinettstücken stattfindet. Die Masse des Publicums wird stets für die Mieris und Netscher sein, weil ihm die Michel Angelo's zu hoch stehen. Bei monumentalen Werken auf den Wänden öffentlicher Gebäude galt es jedoch immer dieser Kunst im hohen Styl, und da bedurfte es weder der Enkaustik noch der Temperamalerei, weil die alte Stuckmalerei allen dort gestellten Bedingungen vollkommen entsprach.

Dass dieselbe unseren heutigen „decorativen Bedürfnissen" nicht so vollkommen entspre-

che, und desshalb mit der Zeit eine Umgestaltung zu der jetzt gebräuchlichen Freskomalerei erlitten habe, glaubt H. v. Klenze in der Verschiedenheit unserer Wohnungen im Vergleich zu denen der Griechen und Römer, wie wir dieselben in Herkulanum und Pompeji sehen, begründet, da jene Völker, den grössten Theil des Tages im Freien zubringend, zuhause nur kleine Gemächer nöthig gehabt hätten, — „wir aber, fast immer in unsere Häuser und Zimmer gebannt, für diese weit grössere Dimensionen der Ausdehnung (!) und Höhe, der Thüren und Fenster bedürfen."

In der Verschiedenheit dieser materiellen Bedingungen liegt der Grund nun, meiner Meinung nach, am wenigsten, sondern hauptsächlich in der Verschiedenheit unserer Kunstbedürfnisse von jenen der Alten. Malereien der Art, wie unsere Kirchenmalereien u. dgl. sind in der alten Stuckmalerei durchaus unausführbar, während die Gestaltenmalerei, wie wir uns die des Polygnot und andrer alter Meister vorstellen müssen, factisch darin genügende Mittel gefunden hat. Wollten wir aber in dieser antiken Art unsere Zimmer ausmalen, so würde eine Technik, die für die Lesche zu Delphi ausreichte, auch für uns genügen.

Da Plinius sagt, dass der pompejanische Decorationsgeschmack erst zur Zeit des Augustus

aufgekommen und wenig kostspielig und doch schön sei, ohne dass er auch die Technik als eine neue Erfindung bezeichnet, so lässt sich daraus folgern, dass vorher zwar auch *al fresco* decorirt wurde, aber in einer Art, die kostspieliger war, als die von Ludius aufgebrachte. Dabei dürfen wir wohl an historische Fresken denken, wie sie in der guten Zeit der strengeren Kunst, aber auch wohl nur in öffentlichen Gebäuden, z. B. der Lesche zu Delphi u. a. O. üblich waren, welche aber gleichwohl nicht ganze Wände bedeckten, sondern etwa Friese oder in andrer Art eingeschränkte Räume einnahmen. Dadurch erschiene denn auch eine andre Stelle des Plinius*) erklärt. *Nulla in Apellis tectoriis pictura erat. Nondum libebat parietes totos pingere ....* Hiemit stimmt auch meine S. 134 versuchte Erklärung von Nro. 40 der Chandlerschen Bauinschrift, welche den Fries von schlechtem eleusinischen Stein am Erechtheum betrifft:

ὁ Ἐλευσινιακὸς λίθος, πρὸς ᾧ τὰ ζῷα.

Mir scheint der Einwurf Raoul-Rochette's,**) dass, falls der Fries mit Malerei statt mit Skulpturen geschmückt gewesen wäre, es ἐφ ᾧ und nicht πρὸς ᾧ heissen müsste, — dess-

*) XXXV. 37.

**) *Journal des Savants. Fevrier. 1837.*

halb nicht haltbar, weil damals, als jene Inschrift gemacht wurde, die Malerei ja noch nicht ausgeführt war, sondern es erst in der Folge werden sollte. Und dann wäre ἐπὶ wohl nicht an seiner Stelle gewesen.

Schliesslich will ich noch dem H. v. Klenze Rechenschaft über zwei Punkte geben, in denen er mir „eine vorgefasste Meinung" schuld giebt, oder wo ihm etwas „unerklärlich" ist.

„Nur einer vorgefassten Meinung, sagt er,*) mit Hinweisung auf „die Malerei der Alten" S. 146, konnte es beikommen, zu behaupten, das Wachs sei ein dem vegetabilischen fetten Oele sehr verwandter Körper." Hier macht er wahrlich zu strenge Anforderungen an eine Schrift, welche die chemischen Verhältnisse möglichst populär, und auch dem Nicht-Chemiker verständlich, ausdrücken wollte. Auch hätte er, denke ich, nach Durchsicht meiner Abhandlung über die Stuckmalerei, in der ich, wie der Verf. selbst gütig sagt: mir „das grosse Verdienst" erworben habe, „die darin gegebenen Vorschriften auf die Principien der neueren Chemie zurückzuführen" — mir doch auch zutrauen können, dass ich den Unterschied zwischen dem Wachse und dem vegetabilischen fetten Oele wohl kenne. Auf das, worin sich beide Substanzen unterschei-

*) S. 627.

den, kommt es meiner Ansicht nach jedoch in der betreffenden Stelle nicht an, sondern auf das, worin sie verwandt sind. Und diese Verwandtschaft besteht unter Andern in Folgendem:

1. Dass beide Substanzen zu den Kohlenwasserstoffsäuren gehören, und desshalb beide unter Absorption von Sauerstoff in höherer Temperatur unter Lichtentwickelung verbrennen, und dieser Eigenschaft halber als Leuchtmaterial gebraucht werden; — dass beide aber eben wegen der Oxydation im Sauerstoff auch in der atmosphärischen Luft sich allmählig zersetzen, und desshalb als Bindemittel der Farben ohne anderweitigen Schutz nicht auf lange Dauer ihren Zweck erfüllen.

2. Dass beide Körper im Wasser unauflöslich sind, und darauf die Wasserbeständigkeit der damit gebundenen Farben beruht.

3. Dass beide mit den Alkalien Seifen bilden, die sich im Wasser lösen.

4. Dass beide durchsichtig oder durchscheinend sind, sowohl im flüssigen als im festen Zustande, und desshalb als Bindemittel der Malerfarben das Licht in hohem Grade verschlucken, aus welchem Grunde die damit ausgeführten Malereien nie so leuchtend

sein können, als Tempera- und Freskomalereien u. s. w.

Diese, allen beiden Substanzen gemeinsamen, Eigenschaften mögen hier genügen. Wenn aber auch der grosse Chemiker Pfaff in seiner analytischen Chemie, einem streng wissenschaftlichen Werke, *) unter die „fettigen Substanzen des Pflanzenreichs" das Elain (d. i. das vorwaltende Fett im Pflanzenöl) und das Cerin (d. i. das vorwaltende Fett im Wachs) rubricirt, so kann H. v. Klenze's höchstwissenschaftlicher Beweis, dass das Wachs „kein dem vegetabilischen fetten Oele verwandter Körper" sei, weil es „ganz rein und unvermischt auf dem feinsten Papiere oder Zeuge keine Fettflecken macht," ihn über den Irrthum belehren. — Liegt H. v. Klenze aber im Ernste daran, auch selbst auf ganz ordinärem Papiere oder Zeuge einen Fettflecken mit Wachs zu machen, so erwärme er nur vorher das Wachs am Feuer bis es flüssig geworden. Wenn aber das erwärmte Wachs fettig ist, so ist's auch das kalte. Auf des Verf's Art zu räsonniren, könnte man auch behaupten, das Oel sei kein Fett, weil es — getrocknet — keine Fettflecken mache.

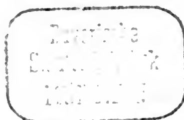
Damit wird H. v. Klenze sich hoffentlich über diesen Punkt beruhigen. Was den andern an-

*) Band II. S. 609, 17.

betrifft, wo der Verf. es unerklärlich findet, dass das Werk von Montabert von mir nicht gekannt, oder doch gar nicht angeführt sei, so wundert es mich nicht im Geringsten, dass der Verf. auf vornehme Weise die Citate in meinem Buche eben so wenig einer genaueren Ansicht gewürdigt hat, wie den ganzen Text und wie die Orthographie meines Namens; denn sonst hätte er S. **236** jenes Werk angeführt finden, und auch erfahren können, dass es von mir benutzt worden ist. Dass ich dasselbe nicht bei Gelegenheit der Enkaustik genannt habe, kommt daher, weil ich nicht, wie manche Andere, durch eine Anhäufung überflüssiger Citate mir ein gelehrtes Ansehen zu geben suche. Ueberflüssig wäre aber hier dieses Citat gewesen, weil ich bereits die Hauptarten der vorgeschlagenen Proceduren bei der Wachsmalerei hinlänglich dokumentirt hatte, und in dem Werke von Montabert nach meiner Ueberzeugung nichts wesentlich Neues enthalten ist, was mich meinem Ziele näher gebracht hätte. Denn nochmals: „ich halte jede Wachsmalerei mit dem Pinsel für völlig verschieden von der bei den Alten bei Tafelbildern gebräuchlich gewesenen, selbst wenn sie diese an Vollkommenheit weit übertreffen sollte. Und desshalb halte ich auch die von H. v. Klenze in München eingeführte und so sehr gepriesene

Harz-Wachs-Malerei nicht für identisch mit der antiken Enkaustik des Polygnot, wiewohl ich nicht in Abrede stellen will, dass sie höchst vortreffliche Resultate gewähre.





Druckfehler.

Seite 11 Zeile 19 v. o. *welcher* statt *welche*
- 37 - 7 v. u. *liturgischen* statt *lithurgischen*
- 38 - 14 v. o. *die* statt *der*
- 41 - 11 v. o. *um* statt *man auch, um*
- 48 - 9 v. o. *vortrefflichen* statt *vortrefflichem*
- 141 - 2 v. u. *inuruntur* statt *nuruntur*



Düsseldorf, bei J. H. C. Schreiner.